

ACHT JAHRE SEZESSION

Von demselben Verfasser sind im gleichen Verlage erschienen:

Rudolf von Alt. Variationen. Mit sechs Abbildungen und einer Schriftprobe . . . . K 3.—, M. 2.50.

Schiller — Lenau. Zwei Concordia-Reden . . . . K 1.20, M. 1.—.

Die fünfte Dimension. Humore der Zeit, des Lebens, der Kunst, eleg. geb. K 6.60, M. 5.50.

Entwurf für Umschlag und Einband von Professor Josef Hoffmann.

ACHT JAHRE SEZESSION

(MÄRZ 1897 — JUNI 1905)

KRITIK — POLEMIK — CHRONIK

VON

LUDWIG HEVESI

WIEN 1906
VERLAGSBUCHHANDLUNG CARL KONEGEN
(ERNST STÜLPNAGEL)

K. und k. Hofbuchdrucker Fr. Winiker & Schickardt, Brünn.

UNSEREN FREUNDEN UND FEINDEN

gewidmet,

zur Erinnerung an eine bewegte und für
beide Teile fruchtbringende Kunstepoche.



Vorwort.

„Ja, ein Lehrbuch der Sezession gibt es nicht.“ Das war meine Antwort, als nach den ersten Erfolgen der neuen Vereinigung ein Kunstfreund mich fragte, aus welchen Quellen er sich über diese unbequeme Umwälzung belehren könnte. Käme jetzt eine solche Frage an mich, so würde ich das vorliegende Buch empfehlen. Es enthält einen Teil meiner im achtjährigen Kampfe für die Sezession geschriebenen Aufsätze, in solcher Auswahl und zeitlicher Zusammenstellung, daß sich eine lückenlose Chronik der Wiener Sezession ergibt. Die Reihe ist bunt genug. Erörterung der Tag um Tag aufgeworfenen Kunstfragen, Angriff und Abwehr im Dienste des dringenden Augenblicks, Kriegesbericht und diplomatische Verhandlung, gesellschaftliches Ereignis und kunstkritisches Idyll, ausführliche Charakteristiken und geflügelte Stenogramme mitten aus dem Handgemenge wechseln in erregtem Reigen ab. So erzählt sich die Geschichte dieses denkwürdigen Zeitabschnitts wie von selbst. Im Vordergrunde steht natürlich Wien, Österreich, dessen Kunstentwicklung während dieser acht Jahre eingehend beurteilt und in ihrer Physiologie beleuchtet wird. In diesem verhältnismäßig kleinen Spiegel erblickt man aber zugleich ein künstlerisches Weltbild, da die Sezession planmäßig die ganze Kunst des Auslandes zu Gaste lud und nach und nach doch ziemlich alles Sehenswerte in den Wiener Sehkreis gerückt hat. Wie der altgewöhnte Wiener sich zu alle dem Neuesten und Allerneuesten stellte und sich damit abfand, oder auch nicht, das ist so in zusammenhängender Rückschau ein lehrreiches Kapitel und ein schätzbares Beispiel für die Zukunft, die ja noch lange nicht zu Ende ist.

Solchen Büchern wird bekanntlich vom deutschen Schubladengeist regelmäßig der Vorwurf gemacht, daß sie doch eigentlich nur vom Buchbinder verfertigt wären. Auch fehlt es nicht an gerümpften Nasen ob der „Tageskritik“, als ob diese im durchbohrenden Gefühle ihrer Unmaßgeblichkeit eigentlich froh sein müßte, mit dem Tage verschwinden zu dürfen. Nichts kann verkehrter sein. Und nichts ungerechter. Aus solchen verschollenen Aufsätzen hat der Mann in Amt

und Würden manchen Gedanken für Katheder und Lehrbuch geholt. Und manches Schlagwort auf allen Lippen stammt aus der nämlichen periodisch laufenden Quelle. Andrerseits aber ist es gerade ein Verdienst und Reiz solcher Bücher, daß sie die Zeitstimmung mit aller Frische des letzten Erlebnisses widerspiegeln, daß sie strotzen von der ringenden Empfindung des Augenblicks, von Freude und Schmerz und aufatmender Hoffnung. Damit verglichen, ist alle hinterher ruhig erwägende, abstrahierende, komponierende Darstellung ein Ding aus zweiter Hand. Welche Freude für einen Forscher der Vergangenheit, wenn er in der staubigen Papierwüste plötzlich auf einen solchen Lebensborn von Mitteilung stößt. Auch die ganz große Geschichtschreibung befaßt sich jetzt eifrig mit dem Studium der Zeitstimmungen. Nächstens wird eine Geschichte der Imponderabilien kommen.

Den Hauptstock des Buches bilden Aufsätze aus dem Wiener „Fremden-Blatt", diesem auch in den höchsten Kreisen viel gelesenen Blatte, das mir sein Chefredakteur Hofrat Marcell Ritter v. Frydmann die ganze Kampfzeit hindurch mit aller Vorurteilslosigkeit zur Verfügung gestellt hatte. Wie ihm, gebührt mein warmer Dank auch dem ungarischen Reichstagsabgeordneten und Chefredakteur des „Pester Lloyd", Herrn Dr. Max Falk, in dessen maßgebendem Blatte ich die ganze Zeit einen regelrechten Parallelfeldzug zur kunstkritischen Beeinflussung auch der anderen Reichshälfte führen durfte. Ohne solch freisinniges Gewährenlassen, selbst in heikelsten Augenblicken, wäre es mir unmöglich gewesen, meine Kräfte der für gut erkannten Sache zu widmen. Einzelne dieser Parallelaufsätze tauchen auch in dem Buche auf, wo sie ergänzend oder beleuchtend wirken können. Die dritte Persönlichkeit, der hiemit mein herzlicher Dank gebracht sei, ist Herr Hofrat Artur v. Scala, Direktor des k. k. Österreichischen Museums, der mir in nicht minder liberaler Weise die laufende kritische Kunstrubrik in seiner Museal-Zeitschrift: „Kunst und Kunsthandwerk" anvertraut hat. Auch Herr Regierungsrat Dr. Franz Ritter, unter dessen Leitung diese Monatschrift zu so hohem Ansehen gelangt ist, hat meine Bestrebungen stets verständnisvoll gefördert. Dieser Monatschrift, sowie der Leipziger „Zeitschrift für bildende Kunst", deren auch als Kunstschriftsteller namhafter Herausgeber, Herr Artur Seemann, sich lebhaft für österreichische Kunst interessiert, sind einige der größeren Essays entnommen. Schließlich seien die Aufsätze aus „Ver Sacrum", dem eigenen Organ der Sezession, erwähnt, die teils ein authentischer Ausdruck der in der Vereinigung selbst herrschenden Empfindungsweise sind, teils einzelne ihrer schwierigsten oder besondersten Mitglieder in ein verdeutlichendes Licht setzen. Einen verhältnismäßig

geringen Raum nimmt in dem Buche unser großer Meister Rudolf von Alt ein. Doch kommt dies nur daher, daß ich die ihn betreffenden Aufsätze nach seinem Tode zu einem besonderen Büchlein („Rudolf von Alt, Variationen usw., Wien 1905, Verlag von Karl Konegen"), zusammengestellt habe. Der scharfe Krieg um das moderne Kunstgewerbe, der auch in die ersten Sezessionsjahre fällt, ist in diesem Buche nur so weit berührt, als einige schöpferische Mitglieder der Sezession entscheidend mitgekämpft haben. Der Anhang endlich enthält unter anderem meine Aufsätze über das Gesamtgastspiel der Münchener Sezession in Wien, 1894. Der Leser mag daraus ersehen, wie sich der Verfasser und die Wiener zu dieser neuen Erscheinung gestellt haben. Meister sind seither abgeblüht, Anfänge zu Entfaltungen geworden, und der Betrachter hat sich von Überrumpelungen erholt oder Dunkles klar sehen gelernt. Alle Schwimmer im Strome kennen das. Ich bemerke dazu ausdrücklich, daß ich in dem ganzen Buche keinen Buchstaben des ursprünglichen Textes geändert habe. Ich zog es vor, an gewissen Stellen eine Fußnote beizugeben.

Und so sei dies Buch als Zeichen und Denkzeichen der Zeit allen gewidmet, denen die Kunstentwicklung der letzten Jahre irgendwie nahe gegangen ist, aber auch als Berater denen, die noch einer Vorbereitung für die Zukunft bedürfen.

Wien, 18. Oktober 1905.

Ludwig Hevesi.



Inhalt.

Anhang.



Die Wiener „Sezession".*)

Der Stadtrat hat dieser Tage, in erleuchteter Stunde, den Beschluß gefaßt, der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs" unter gewissen Bedingungen, die allerdings noch einige Milderung erheischen, einen Baugrund an der neuen Ecke der Wollzeile**) zur Errichtung eines Kunstausstellungsgebäudes zu überlassen. Man nennt das eine „Wiener Lokalnachricht", aber es steckt in ihr weit mehr als in den ganzen Lokalrubriken vieler Jahrgänge von Zeitungen. Es ist damit ein Zauberwort ausgesprochen, das Fesseln sprengen wird und Tote beleben soll. Eine Stadterweiterung auf dem Gebiete der bildenden Künste steht in Aussicht; die Kunststadt Wien, diese ungeheure Kleinstadt, soll endlich ein Groß-Wien, ein wirkliches Neu-Wien werden. Überrascht werden es die Wiener hören, denn die Verschworenen haben auf ihrem Rütli in tiefster Stille gearbeitet; heute spricht die getane Tat, denn das kühne Unternehmen ist bereits gesichert, künstlerisch und finanziell, vorläufig für zehn Jahre. Es war eine Gruppe jüngerer Künstler von starkem, modernem Blut, deren Tatkraft diese Bewegung in Fluß gebracht hat, die durchgreifendste in Wien, seitdem das geniale Temperament Hans Makarts von hier aus die ganze Kunstwelt in Brand gesteckt. Es hätte daraus etwas werden können, wie die Vereinigung der „Elf" in Berlin, die in Schultes Kunstsalon ihre Ausstellungen macht, oder eine sogenannte „Sezession" wie in München, Paris und anderen Kunststädten, selbst Amerikas, ein Auszug auf den Heiligen Berg, halb Strike, halb Neugründung, mit einem Antisalon, der naturgemäß immer stark den Charakter eines Salons der Zurückgewiesenen haben wird. Aber diese jungen tapferen Wiener sind zugleich besonnene Patrioten. Sie wollen keine Frondeurs, noch Wassergeusen sein und keinen Guerillakrieg führen gegen Akademie und Künstlerhaus. Nicht die Sucht, den „Alten" Schnippchen zu schlagen, hat sie gekitzelt. Sie wollen niemanden ärgern, auch sich selber nicht aufspielen, sie wollen einfach trachten, die darniederliegende österreichische (nicht bloß Wiener) Kunst auf die internationale Stufe von heute zu heben. Sie selber fassen diese Absicht in die Worte:

„Eine von ihrem Ideal begeisterte, an Wiens künstlerische Zukunft trotz alledem unerschütterlich glaubende Schar jüngerer Künstler gründete nun eine Vereinigung bildender Künstler Österreichs, welche, unterstützt von einer Reihe wahrer, opferwilliger Kunstfreunde, ohne genossenschaftliche und materielle Rücksichten, gewissermaßen ergänzend rein ideal künstlerisch zu wirken berufen ist."

---

*) Dieser Aufsatz war die erste Mitteilung, die das Publikum über die Gründung erhielt.

**) Gewählt wurde schließlich der Grund an der Wienzeile (Friedrichstraße).

Die V. b. K. Ö. ist allerdings eine Kampfgesellschaft, denn sie will den Schlendrian in der Kunst bekämpfen. Allein sie wird dies nicht durch spektakelnde Polemik tun, sondern durch Verfolgung rein künstlerischer Ziele, durch Erziehung des Massenauges zum Verständnis der lebendig fortschreitenden Kunstentwicklung. Das Bessere, das sie zu bieten gedenkt, wird ja dann selbstverständlich der Feind des Guten sein, um wieviel mehr also des Schlechten! Es muß mit Ausdauer unternommen werden, dieses Schlechte dem Publikum abzugewöhnen, es einfach unmöglich zu machen, indem man die Nachfrage danach zum Schweigen bringt. Wie tief die Notwendigkeit einer solchen Renaissance selbst von bedeutenden Künstlern empfunden wird, die gewiß über jeden Verdacht jugendlicher Streberschaft erhaben sind, mögen einige Namen beweisen. Altmeister Rudolf Alt als Ehrenpräsident: welches Aber sollte durch diese einzige Tatsache nicht widerlegt sein? Und mancher akademische Professor steht mit in der Phalanx; Myslbek, Hellmer, Julian Falat, Hynais. Unter unseren Jungen sind es besonders Engelhart und Moll, deren Energie die Bahn gebrochen hat; Bernatzik, Bacher, Klimt, Krämer, Knüpfer, Mayreder, Ottenfeld, Stöhr, Jettel, Delug u. a. sind dem Bund bereits beigetreten.*) Und das junge Ausland jubelt ihnen seinen Gruß zu. Neu-München, Neu-Berlin stehen wie ein Mann zu Neu-Wien. Stuck, Marr, Herterich, Dettmann, Kuehl, Dill und andere, ja selbst Pariser Meister, haben sich als auswärtige Mitglieder angemeldet. Ein Jugendbund ist immer international, denn er hat eine gemeinsame Angelegenheit: das lebendige Leben. Für Wien bedeutet diese allgemeine Zustimmung eine künstlerische Sicherstellung. Wird es doch von Jahr zu Jahr schwerer, einer Wiener Kunstausstellung den europäischen Charakter zu wahren. Selbst bei der letzten Internationalen im Künstlerhause genügten die von der Regierung bewilligten 30.000 Gulden nicht, um auch ausländische Werke anzukaufen. München, Berlin, Dresden lassen ihre Galerien mit der Weltbewegung Schritt halten und versehen dadurch ihren Nachwuchs mit modernem Bildungsstoff. In Wien werden die Verhältnisse immer enger; ohne den Kaiser und den Fürsten Liechtenstein wäre überhaupt alles längst eingeschlafen. Gerade auch auf der diesjährigen Frühjahrsausstellung sieht man es mit erschreckender Deutlichkeit, auf welchem Isolierschemel Wien steht. So wenig Anregung ist schon lange von keiner Jahresausstellung geboten worden. Man ist untereinander wie in einem Privatklub, man kennt sich gegenseitig bereits auswendig, niemand hat etwas Neues zu sagen. Das Ganze ist auf etwa ein Dutzend Augen gestellt, durch die man denn doch noch auf den Grund einer starken lebendigen Künstlerseele blicken kann. Die Gründe dieser Versumpfung sind ja nicht unbekannt; auch wir haben sie bei verschiedenen Anlässen grell genug beleuchtet. Der Boden um die Akademie und das Künstlerhaus her ist bedeckt mit Splittern von Lanzen, die in Sachen dieses er-

*) Einige Namen (Myslbek, Delug, Knüpfer) sind dann doch wieder weggefallen, andere hinzugekommen.

ledigten Lehrstuhls, jenes zu vergebenden Preises, dieses Auftrags und jenes Juryspruches gebrochen wurden. Die Schattenseiten aller offiziell und zunftmäßig geübten Kunstpflege haben sich in der Enge der Wiener Verhältnisse nachgerade verhängnisvoll geltend gemacht. So ist es zugleich ein Akt der Selbsthilfe, wenn die glücklicherweise unverwüstliche Spannkraft dieses Volksschlages sich endlich in einer Befreiungstat Luft macht. Die neue Vereinigung wird endlich wieder einen künstlerischen Wettbewerb ermöglichen. Es wird in Wien Verschiedenes nicht mehr möglich sein; z. B. daß es ein Schindler zwei Jahre vor seinem Tode, auf der Höhe seiner Meisterschaft, nicht durchsetze, auf der Jahresausstellung 28 Bilder aufzuhängen, und daß auch die 14 ihm endlich zugestandenen in allen Räumen des Hauses verzettelt erscheinen. Ein neuer Schindler wird eben in die Wollzeile gehen.

Der Herd des neu entzündeten Feuers muß selbstverständlich, wie in München, ein eigenes Ausstellungsgebäude sein. Ein neues, freies Künstlerhaus. Von da aus ist vielleicht selbst die Akademie zu erobern, wiederum wie in München, und von da aus kann sich endlich eine moderne Kunstgalerie, ein Wiener „Luxembourg" zusammenfinden. Der gesamte Reinertrag der Ausstellung ist der Anlage einer solchen modernen Galerie gewidmet; sie wird als die natürliche Blüte aus diesem reichlich genährten Stamme hervorsprießen. Das neue Haus wird ein Sammel- und Brennpunkt jetzt zerstreuter österreichischer Kräfte sein, und aus diesem Vorrat wird sogar die Provinz gespeist werden, durch Eliteausstellungen in allen größeren Städten, damit auch die Enterbten des Kunstgenusses lernen, sich als Glieder der schönen Gemeinde zu fühlen. Es wird da viel Segen zu stiften sein. Auch Kunst fürs Volk kann und soll abfallen. Und wenn etwa die Rechtshörer an die Verwaltung dieses Hauses die Bitte um freien Eintritt stellen sollten, so wird man hoffentlich hell genug sehen, einen Modus für die Gewährung zu finden, damit das Kunstbedürfnis jenes Nachwuchses geschürt werde, der doch, so Gott will, einst die Werke des malenden und modellierenden Nachwuchses kaufen soll.*)

Zu den hocherfreulichen Erscheinungen bei dieser ganzen Bewegung gehört es, daß die Begeisterung sich diesmal mit Überlegung paart. Ohne irgendwelche Utopien an die Wand zu malen, auch ohne Fanfare und Feuerwerk, haben jene jungen Leute die Sache gleich am praktischen Ende angefaßt. Reiche Kunstfreunde ließen sich ins Interesse ziehen, die Maßgebenden des Stadterweiterungsfonds und der Gemeinde Wien erkannten beizeiten die Wichtigkeit des Unternehmens, alle Elemente waren den Kühnen günstig. Nicht oft hat in Wien die Tatkraft einzelner so rasch den Boden für eine rein künstlerische Schöpfung zu sichern gewußt. Allen, die das irgend gefördert haben, gebührt der Dank des Gemeinwesens. Und die Angelegenheit ist bereits so weit gediehen, daß selbst die Pläne des neuen Hauses fertig sind. Auf dem bewilligten Terrain von über 1200 Quadratmetern wird sich inmitten einer geschmackvollen Anlage ein Kunst-

*) Im Künstlerhause wurden sie mit diesem Ansinnen abgewiesen.

palast von etwa 650 Quadratmetern verbauter Grundfläche erheben. Er ist als stattlicher Hochparterrebau geplant, mit Oberlicht, ohne Fenster, die Außenwände mit Fresken bedeckt, so daß Wien zugleich eine neue bauliche Zierde gewinnt. Die Barmittel zur Ausführung und zum Betrieb liegen auch bereit und so hoffen die Künstler, bis zum neuen Jahre ihr neues Heim eröffnen zu können.

„Mögen weitblickende Kunstfreunde," so schließt die V. b. K. Ö. ihren kurzen orientierenden Aufruf, „mögen in erster Linie kunstbegeisterte Wiener die idealen Bestrebungen unserer Vereinigung würdigen und tatkräftigst fördern, mögen Mäcene und Künstler gemeinsam dem Ziele zustreben, Wien zu dem zu gestalten, zu was es in so hohem Maße prädestiniert ist, zur Kunststadt Wien."

(27. März 1897.)

Der Bruderzwist im Künstlerhause.

In der Künstlergenossenschaft haben sich die Dinge neuestens in sehr unliebsamer Weise zugespitzt. Die Majorität konnte sich mit der künstlerisch so erfreulichen Tatsache, daß endlich auch Wien seine frische, freie „Sezession" erlebt hat, nicht befreunden. In einer öffentlichen „Mißbilligung" wurden die bösen Neunzehn gemaßregelt, und zwar in Ausdrücken, welche ihrerseits die ernstliche Mißbilligung weiterer kunstfreundlicher Kreise hervorriefen. Daraufhin konnten die Gemaßregelten nichts anderes tun, als insgesamt aus der Genossenschaft austreten. Selbst der Ehrenpräsident der neuen „Vereinigung bildender Künstler", Altmeister Rudolf Alt, tat es und verzichtete zugleich auf seine Würde als Ehrenmitglied der Genossenschaft. Eine Erklärung der Jungen in den Zeitungen motivierte diese Schritte, so gut es auf Druckpapier angeht, denn in dergleichen Kämpfe spielen ja stets mehr persönliche und private Momente hinein, als man vor die große Öffentlichkeit bringen möchte. Jedenfalls ist dies eine Reihe von Tatsachen, welche eine schwere Krise im Künstlerhause bedeuten. In jedem anderen Vereine würden sie wohl vor allem zur Demission der leitenden Männer geführt haben, und zwar unter Verzicht auf etwaige Wiederwahl, denn, die bona fides immerhin zugegeben, sind doch die Interessen der Genossenschaft unter diesem Regime ohne Zweifel so schwer wie nie zuvor geschädigt worden. Ihre diesjährige Ausstellung war, wie heute wohl einstimmig zugegeben wird, die schwächste, an die man sich überhaupt erinnert; die vielgerühmte „strenge Auswahl" hat die von der Jury angenommenen Sachen nicht besser gemacht. Ohnehin ist ja das meiste, was die letzten Ausstellungen Interessantes boten, durch die jetzigen Sezessionisten beschafft worden; das Gastspiel der Münchener Sezession, die Raffaelli-Ausstellung, die Plakatausstellung usf. verdankt man dieser jungen Initiative. Daß man Max Klinger und Genossen hier kennen gelernt hat, ist ein Werk der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Selbst ein Böcklin ist kein Bekannter aus dem Künstlerhause, sondern einer aus dem unglückseligen Österreichischen Kunstverein. Daran,

daß das Publikum ein Recht auf das Neue hat, daß man eine Großstadt vom Range Wiens nicht von dem internationalen künstlerischen Entwicklungsgang isolieren darf, wird in jenen Kreisen nicht gedacht. Es fehlt Sinn und Verständnis, es fehlt eigenes Künstlertum dazu. Der Geist des Allerweltskunsthandels beherrscht das anmutige Haus, Kunstfabrikation für den Bourgeois ist hier noch immer die Losung. Allerdings haben die Wiener Künstler kein leichtes Leben und müssen „verkaufen", die Gesichtspunkte des Marktes machen sich geltend. Allein wird denn im Künstlerhause verkauft? Diese massenhaften Abgedroschenheiten wandern immer wieder in die Ateliers zurück und gekauft wird meist doch nur, wenn zufällig etwas halbwegs Neues, Ursprüngliches auftaucht. Doch wenn wir selbst im Künstlerhause einen künstlerischen Prohibitivzoll zum „Schutz" der Wiener Produktion zugeben wollten, wie er ja vielen hiesigen als Ideal vorschwebt, inwiefern würde dies hindern, daß daneben eine freie Vereinigung freie Kunst treibe, die nicht auf den Markt reflektiert, sondern für die es nur rein künstlerische Gesichtspunkte gibt? An die Käufer jener anderen wendet sich ja ein derartiger Verein gar nicht, sein Element ist das sogenannte „Unverkäufliche". Allein die Alten im Künstlerhause werden nicht müde zu wiederholen, daß jetzt, wo selbst in München die Sezession sich wieder mit dem alten Verein zusammengetan habe, eine separatistische Bewegung in Wien gar nicht mehr zeitgemäß sei. Das ist aber ganz falsch. In München arbeiten heuer beide zusammen unter einem Dach, aber auf den Wunsch des edlen Prinzregenten, und die Sezession ist nicht nur nicht abgetan, sondern bekommt für ihr Mittun bei der Jahresausstellung vom Staate das Säulenhaus gegenüber der Glyptothek für ihre ferneren Eigenausstellungen eingeräumt. Ja noch mehr, gerade in München ist kürzlich sogar eine zweite Sezession entstanden, die sogenannte Luitpoldgruppe (aus dem Café Luitpold nämlich), deren Obmann Karl Marr ist. Und trotzdem lebt und blüht es in München und die Kunst fährt fort, eine Weltkunst zu sein. Ja sie wird es erst recht, durch freie Bewegung, die, jedes Zunftzwanges ledig, Posas berühmte Gedankenfreiheit als Kunstfreiheit ins Werk setzt.

Es wäre übrigens auch eine lange Litanei zu schreiben über die ärgerlichen administrativen Unarten, in denen sich das herrschende Wiener System unter anderem äußert. Nur in einer riesigen Kleinstadt ist das möglich. Die Beschickung der Ausstellungen zum Beispiel ist eines der dankbarsten Kapitel, selbst wenn man dabei, wie wir uns vornehmen, von allen Persönlichkeiten absieht. Mit welchem schwerfälligen Apparat wird das in Szene gesetzt! Vier Mann hoch fuhren heuer die Wiener auf die Dresdener Ausstellung und brauchten dort vierzehn Tage, um 45 österreichische Arbeiten zu hängen und zu stellen. Die Dresdener spotteten über dieses Aufgebot an Mannschaft: „Ja, haben die die österreichische Ausstellung als Handgepäck hergebracht?" Nichts könnte ungerechtfertigter sein, als wenn in der famosen „Mißbilligung" den Mitgliedern der neuen Vereinigung ein „mehr als zweifelhaftes Verhalten" diesen Ausstellungen gegenüber vorgeworfen wird. „Mehr als zweifelhaftes Verhalten", das ist schon

an sich ein mehr als zweifelhafter Ausdruck, den sich selbst eine Minorität nicht bieten lassen kann. Wie soll man es aber dann nennen, wenn die so unwirsch abgekanzelten Mitglieder zur Beschickung überhaupt erst drei Tage vor der Absendung aufgefordert wurden? Man hatte ja einen ganzen Winter Zeit dazu. Und dabei ließ man ihnen keineswegs die Freiheit, das zu schicken, was ihrem jetzigen Können und Anschauen entspricht, sondern verlangte bestimmte ältere Werke. Von Krämer z. B. die Alhambrabilder, die er vor neun Jahren gemalt hat, die er also jetzt ganz anders malen würde; von Klimt das fünf Jahre alte Totiser Theater; von Stöhr etwas in Privatbesitz Befindliches, das er in drei Tagen gar nicht beschaffen konnte, weil er zufällig nicht in Wien war; von Moll ein älteres Bild, während er vergebens ein neues, für Dresden bestimmtes anbot (er schickte dies dann selbständig hin und es wurde im internationalen Saal in die erste Reihe gehängt); von Jettel wurden zwei aus den siebziger Jahren stammende Sachen geschickt, die ein Kunsthändler herlieh; ja Rudolf Alt wurde von der Genossenschaft für Dresden überhaupt nicht eingeladen, sondern es wurden ohne seine Einwilligung zwei Bilder aus Privatbesitz hinausgeschickt, was ihn nebenbei auch materiell geschädigt haben kann, weil infolgedessen dort nichts von ihm angekauft werden konnte. Diesem Willkürregiment gegenüber von einem „mehr als zweifelhaften Verhalten“ der Vergewaltigten zu sprechen, geht denn doch nicht an. Übrigens haben die „mehr als zweifelhaften“ Sezedenten bei alledem in Dresden zwei von den vier Medaillen, die an Österreich fielen, davongetragen, obgleich sie an Kopfzahl nur 19 zu 300 stehen. Und dabei war Rudolf Alt hors concours ausgestellt. Doch genug von diesen Details. Die Sache hat aber auch eine grundsätzliche Seite: Es kann unmöglich verlangt werden, daß x und y, bei sonstiger „Mißbilligung“, ausstellen *müssen*, wenn dies nicht auch von anderen verlangt wird, z. B. von den Professoren der Akademie, gar nicht zu gedenken der allezeit getreuen 200 Stimmmaschinen in der Genossenschaft.

Wie der Leser aus dem Bisherigen sieht, ist in der Künstlerschaft gegenwärtig ein Wust von Peinlichkeiten aufgehäuft, den alle aufrichtigen Freunde der Sache beklagen müssen. Das schöne, rein künstlerische Programm der Sezession, mit dem die Neunzehn freundschaftlich im Gremium zu verbleiben gedachten, ist unausführbar geworden. Sie mußten gehen, denn sie wurden hinausmißbilligt. Nun ist der Ton vergiftet, ja vorderhand überhaupt kein Zusammenstimmen möglich. Und leider hat sich die Mehrheit durch ihre maßlosen Maßregeln ins Unrecht gesetzt. Alle Sympathien folgen den Jungen in die unfreiwillig-freiwillige Verbannung. Nun, Märtyrer sind sie ja gottlob nicht. Die neue Vereinigung wird hoffentlich bald in der Lage sein, für das zu leben, was ihr am Herzen liegt, und das vernünftige oder Vernunft annehmende Publikum wird mit ihr sein. Im Künstlerhause aber wird der Siegesrausch dann einem bösen Katzenjammer weichen. Wir wünschen ihm, in seinem Interesse, daß dieser Katzenjammer lieber heute als morgen eintrete. Trotz allem, was geschehen, könnten vielleicht einige besonnene Männer den blutigen Bruch in

der Künstlerschaft immer noch heilen. Das Rezept ist so einfach: leben und leben lassen! Dazu aber ist freilich die erste Bedingung, daß die Genossenschaft sich an Haupt und Gliedern reformiere. Sie muß eine künstlerische Leitung erhalten, die Cliqueallmacht muß ausgespielt haben, die Billardfreundschaften dürfen nicht mehr maßgebend sein und die Nichtskönner sollen nicht mehr die künstlerisch Leistenden niederreden und niederstimmen. Finden sich in der Genossenschaft die Männer nicht, die die Kraft zu solcher Anbahnung haben, so wird Wien mit der Zeit einen zweiten Österreichischen Kunstverein erleben. Eine Künstlerschaft, die nicht Kunst und nur Kunst macht, ist von vornherein geliefert. Hoffen wir, daß es bei unseren Künstlern außerordentliche Generalversammlungen auch für notwendige Dinge gibt.

(30. Mai 1897.)

Ver Sacrum.

Mit dem jungen Jahre ist auch die erste Nummer von „Ver Sacrum", dem Organ der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs", erschienen. Sie hat lange Zeit das Tagesgespräch gebildet, vielen Freude, anderen Verdruß bereitet. Das eine geht eben nicht ohne das andere. Die Kunst erneuert sich immer wieder unter Frühlingskämpfen, die eine periodisch wiederkehrende Erscheinung sind. In einer Zeit solcher Verjüngungswehen mitzuleben ist vielleicht noch schöner, als in einer mit sich fertigen Epoche ruhig dahinzutreiben. Man lauscht und späht und sucht zu erraten, was das werden will. Ob es überhaupt etwas werden wird. Nun, im letzten Jahrzehnt ist die Entscheidung gefallen, überall, ganz zuletzt in Österreich. Heute ist kein Zweifel mehr möglich, daß es eine neue Kunst gibt. Sie hat ihre Erstlinge gezeitigt, seltsame und herbe Früchte mitunter, aber von eigenem Reiz der Süße und Bitterkeit. Schlimmstenfalls sichere Anweisungen auf den nahenden Sommer. Auf alle Fälle — der Feind kann es nicht leugnen — Früchte dieser Zeit und dieses Bodens, keine Allerwelts-Südfrüchte, wie sie noch kürzlich als welscher Massenimport die Welt überschwemmten. Ein Blick auf dieses Erstlingsheft der neuen Kunstzeitschrift — und ehe man noch darin geblättert, hat man gemerkt, daß hier der Künstler weiß, was er will. Schon dem Format sieht man es an; diese Leute wollen nicht, daß man wegen eines gelegentlichen Breitbildes das Blatt stürzen müsse. Das leinwandartige Papier des Umschlages, der lichte Ockerton des Grundes mit seinem kräftigen und doch tonigen Rotdruck, die starke und eigentümliche Wirkung, die mit diesen beiden Tönen allein erreicht wird, dazu die Meisterschaft, mit der Bild und Schrift, leere und volle Flächen kombiniert sind — der Leser mag uns glauben, daß ein solcher Umschlag allein ein Kunstwerk ist, das nicht jedem jeden Tag einfällt. Was immer weiterhin zu sagen bleibe, den Sieg auf den ersten Blick hat sich diese Zeitschrift gesichert. Alfred Roller, der diesen Umschlag erfunden, hat sich damit um seine Kameraden verdient gemacht. Ganz

vortrefflich ist auch sein symbolisches Umschlagbild: dieser kräftige Fruchtbaum, dessen Wurzeln die Dauben des Kübels sprengen und zwischen ihnen durch dem freien Erdreich des lieben Herrgotts zustreben.

Das hat auch der Pariser „Chronique des Arts“, der Wochenbeilage der „Gazette des Beaux-Arts“, dieser ersten Kunstzeitschrift Frankreichs, eingeleuchtet, die kürzlich schrieb:

„‚Ver Sacrum‘, das ist der hoffnungsvolle Titel einer neuen deutschen Zeitschrift, die bei Gerlach und Schenk in Wien veröffentlicht ist und monatlich erscheinen wird. Auch Wien hat endlich seine „Sezession“ und diese Publikation ist deren Organ. Der größere Teil dieser ersten Nummer (die eine Studie des Herrn L. Hevesi über den ehrwürdigen Wiener Aquarellmaler Rudolf Alt, mit dessen Bildnis von Herrn R. Bacher und der Wiedergabe einer seiner Zeichnungen: „Der Stephansplatz“ enthält) ist bestimmt, das Programm und den Zweck der neuen Vereinigung auseinanderzusetzen; diese von Max Burckhard und Hermann Bahr unterzeichneten Blätter sind sehr vibrierend und jugendlich feurig, auch mit interessanten dekorativen Erfindungen, mit Zeichnungen und verschiedenartigen Studien der Herren (folgen die Namen) belebt, die teils im Texte, teils außerhalb auf die verführerischste Weise angeordnet sind. Das Gesamtbild ist das einer höchst künstlerischen Zeitschrift. Sie ist, wie wir hoffen wollen, ein Zeichen, daß auch in Österreich eine wirklich lebendige, wirklich nationale Kunst erwacht, die, wie das symbolische Bäumchen auf dem Umschlage dieses Heftes, die schlecht gefügten Bretter der alten Konventionen, welche sie zusammenpreßten, sprengen wird, um ihre Wurzeln in freies, fruchtbares Erdreich zu tauchen, und wir senden unseren Kollegen die aufrichtigsten Wünsche, daß alle Hoffnungen und Versprechungen ihres „Frühlings“ sich bald in saftige Früchte verwandeln mögen.“

Der Titel „Ver Sacrum“ geht übrigens wahrscheinlich auf Uhlands gleichnamiges Gedicht zurück, das den römischen „Weihefrühling“ schildert. Es endet mit der Strophe:

„Ihr habt vernommen, was dem Gott gefällt.
Geht hin, bereitet euch, gehorchet still!
Ihr seid das Saatkorn einer neuen Welt,
Das ist der Weihefrühling, den er will.“

Weihe! Ein Wort, das unsere Kunstwelt, bei den bekannten engen Erwerbsverhältnissen, sich längst abgewöhnt hat. Man hat gar keine Zeit zur Weihe, wenn man das tägliche Brot, das sich nicht einmal täglich findet, dem Genossen abjagen muß. Der Wettbewerb aller gegen alle ist in Wien, seitdem die monumentale Bauperiode vorüber, wieder bedeutend verschärft. Das Publikum ist auch nicht auf Rosen gebettet, wo sollte es also Stimmung hernehmen für brotlose Künste, für die man es kirren will? Aber diese jungen Leute sind Idealisten und geben es nicht auf, der Menge zu beweisen, daß sie sich im Mitgenuß dieser Künste besser befinden wird, als ohne solche erquickende Ausspannung der Geschäftsnerven. Sie arbeiten nicht etwa für Lohn, sondern bauen aus ihren freiwilligen Spenden vor allem diese so neu geartete Zeitschrift auf. Sie wollen den an

Schablonenkunst Übersättigten einstweilen auf dem Papiere zeigen, daß es auch da Neues zu sehen gibt, was eben erst nachgewachsen ist. Sie wollen die Leute gewöhnen, auch da, wie auf sämtlichen anderen Gebieten des Lebens, zu fragen: „Was gibt es heute Neues?“ Die ältere Kunst hat ihnen die Neugierde systematisch abgewöhnt; nun soll auch der Gebildete wieder neugierig sein dürfen, weil ja doch nicht ausgeschlossen ist, daß es das eine- oder anderemal der Mühe wert sein möchte.

Natürlich ist auch „Ver Sacrum“ nur ein Anfang. Aber ein guter. Unser Publikum, das in dieser Art moderner Literatur noch wenig bewandert ist, kann mancherlei daraus lernen. Vor allem, wie eine künstlerisch illustrierte Textseite aussieht, wie sie sich aus Bild und Schrift zu einem bewegten, wenn auch streng in der Fläche lebenden Organismus aufbaut. Selbst in den sogenannten Prachtwerken unseres Weihnachtsmarktes war ja in dieser Hinsicht bis vor ganz kurzem eitel Barbarei zu finden. Moderner Buchschmuck tritt damit in Wien zum ersten Male auch in einer Zeitschrift mit dem Bewußtsein auf, eine der Hauptsachen zu sein. Und da finden sich mehrere Seiten, die von dem kunstreichen Kolo Moser, den begabten Architekten Josef Hoffmann und M. Olbrich, dann Alfred Roller, M. Kainradl, dem Landschafter Ad. Böhm, dem als Humorist ganz neuen Rudolf Bacher u. a. musterhaft ausgestattet sind. Höchstens, daß sie noch etwas verschwenderisch vorgehen und daß einige reizend entworfene Füllbildchen zu stark verkleinert worden. Da es heute wieder erlaubt ist, von den ererbten Schulvorlagen abzugehen und Einfälle zu haben, werden diese Dinge nicht leicht langweilig. Früher begegnete man in ganz verschiedenen illustrierten Werken des nämlichen Verlegers immer denselben altbewährten Zierleisten und Zierbuchstaben, so daß man diese alten Bekannten keines Blickes mehr würdigte. Jetzt ist jedes Bildchen eine neue Bekanntschaft. Und alles darf Bild sein, sogar die reizenden „drei Töpfe für Blumen“, die man den braven Japanern ablernt. In diesem Sinne künstlerisch illustriert wird in Wien überhaupt erst seit zwei Jahren.

Aber es ist auch Bilderschmuck selbständigerer Art vorhanden, und zwar so wertvoller, daß der Text daneben zusammenschrumpft. Dieses Verhältnis ist ganz richtig, eine solche Zeitschrift soll sich vorwiegend in Bildersprache ausdrücken. Was an Text vorhanden ist, soll möglichst sachlich sein, moderne Kunst erklären, praktische Vorschläge machen und sich kurz fassen. Die Redaktion wird hoffentlich bald in dieses Geleise hineintreffen. Werfen wir nun einen Blick auf die eigentlichen Bilder. Die Zeichnung „Stephansplatz“ von Rudolf v. Alt, in der Staffage nicht vollendet, ist Meisterhandschrift allergediegenster Art. Innerhalb einer hellgrauen Bleistifttonart läßt da der Künstler soviel zartes Licht- und Schattenspiel über das Papier flimmern, daß die Steine in ihrer Weise vernehmlich zu reden beginnen. Das Filigrangebilde der Stephansarchitektur ist geradezu herrlich, daß aber der Meister der weniger dankbaren Lažanskyfassade mit ihrer flachgebügelten Gliederung so viel plastisches Interesse einzuflößen

vermag, ist noch erstaunlicher. Man muß Rudolf Bacher dankbar sein, daß er den verehrten Patriarchen, für den der landläufige Titel „Altmeister“ schon etwas zu jung klingt, so lebensvoll abkonterfeit hat, wie im Kopfbilde des biographischen Aufsatzes. Er sitzt an seinem uralten Tisch, an seinem uralten Zeichenbrett, das Aquarellglas und den ungeheuren Zündstein neben sich, ... die ewige Virginia dampft und zwischen den Blumentöpfen des Fensters bricht ein wienerisches Herbstlicht herein, das die ganze gemütliche Szene in eine Art Silberstiftton taucht, wie ihn Albrecht Dürer so gern hervorgebracht. Nebenbei seien zwei drollige Ungetüme Bachers erwähnt, die er in zwei Textseiten des Heftes eingeschoben hat; das Publikum weiß gar nicht, daß dieser junge Maler, der immer mit so ernsthaften Sachen in die Öffentlichkeit tritt, zu seinem Privatspaß ein Virtuose im Zeichnen von vor-vor-vor-sintflutlichen Ungeheuern ist und deren schon eine ganze Sammlung beisammen hat.

Die löblichen Rädelsführer unserer Jungen lassen sich übrigens auch nicht schelten. Gescholten werden sie darum doch. Was ist nicht über Josef Engelharts weiblichen Akt auf Seite 1 räsonniert worden! Den einen gefiel das Profil nicht, den anderen war sie zu mager, den dritten war sie überhaupt so... so... Hier kamen die unterschiedlichsten Philisterwörter. Nun, die Hauptsache ist doch die fabelhafte Aufrichtigkeit, die in dieser rücksichtslosen Sache steckt, und die überaus feinfühlige Hand, welche die leisesten Regungen von Linie und Licht erwischt. Es ist Quattrocentonatur darin. Manche ließen übrigens als mildernden Umstand für Engelhart die Schlußvignette des Heftes gelten, den dicken Herrn Redakteur, der sich gerade so lebenswahr den Paletot anzieht. Hier sieht man doch wenigstens wieder Kleidungsstücke! Sehr viel Verblüffung erregten die beiden farbigen Blätter. Kolo Moser nennt zwar das seine einfach: „Ein dekorativer Fleck in rot und grün,“ man dürfte also dabei nur untersuchen, ob auch diese beiden Farben in reizvoller Verteilung durcheinandergreifen. Sie sind reine Arabeske, aber keine geometrisch gebundene, sondern eine, wie sie in der ganzen Natur um uns her wimmeln, früher ganz unbemerkt, jetzt dank den guten Japanern schon von einigen wahrgenommen. Es ist, wenn man will, ein Stück Tapete in ganz ermatteten Farbenregungen, die in ihrer eigenen Feinheit versterben. Wenigstens schlagen sie den Ton an — und das ist nicht wenig. Der Philister sagt dazu freilich: „Tapete? In Gottes Namen. Aber muß denn eine Tapete eine so lange Nase haben?“ Er ist nun einmal an Tapeten mit kürzeren Nasen gewöhnt. Indes muß er dem armen Moser verzeihen, um Grimm genug übrig zu behalten gegen einen Kapitalverbrecher namens Ad. Böhm. Dieser junge Mann hat sich auf vorhergehenden Seiten in gewissen zart hingekritzelten Wald- und Felslandschaften ein ganz idyllisches Ansehen gegeben und nun entpuppt er sich plötzlich in einem schwarz und grünen Blatte: „Der Bach der Tränen“ als sinnloser Sudler und klebriger Kleckser,... wir stellen dem Unzufriedenen diese ehrenrührigen Allitterationen gern zur Verfügung. Aber auch hier hat die Entrüstung unrecht. Es ist auch nicht mehr getan, als ein Ton angeschlagen; ein grüner, ver-

mutlich weil bei Moser ein roter vorklang. Ergänzungsfarben. In dieser flüchtigen Federskizze, wie sie gleichsam irr hingefaselt und in einförmige Verdrußfarbe getaucht ist, steckt doch ein Bild. Der deutliche Keim eines Bildes. Gewiß, die meisten Beschauer wissen nichts anzufangen mit solcher Träumerei eines Koloristen und Skizze zu einer Skizze. Aber bei Segantinis „Kindesmörderinnen" sind sie, obgleich das gar sorgfältig gemalt ist, nicht minder ratlos, weil der Stoff ihnen ein Rebus bleibt. Hier, wie oben bei Moser, ist nur ein Ungefähr von Stoff, gerade nur ein Vorwand, um Farben auf dem Papier zu mischen. Man kann sich das freilich auch glücklicher gelöst wünschen, in Gottes Namen weniger die Karikatur streifend — wir machen ja der Gemeinverständlichkeit Konzessionen, wenn ihr ein besonderer Gefallen damit geschieht — aber so verwerflich, wie geschrien wird, ist selbst dieses Blatt nicht. Es ist ein malerischer Gedanke drin, und es ist schon gut, daß sich dieser und jener Beschauer gewöhne, zu suchen und vielleicht zu finden, was sich der Künstler dabei gedacht hat.

Weniger gefährlich sind einige andere Bilder, und zwar vortreffliche. Krämers junges Menschenpaar, das uns seine bekränzten Häupter zeigt, ist sehr fesselnd und atmet Farbe, trotz des Schwarz und Weiß. G. Klimts im Lehnstuhl träumende Dame ist voll weicher Dämmerstimmung und hat allgemeines Verständnis gefunden. Von seiner symbolischen Zeichnung: „Wenn zwei dasselbe tun," läßt sich dies nicht behaupten, es ist aber ein bildhübscher Einfall, wie sich dem starren marmornen Römerkopf, der die alte Kunst bedeuten soll, der lebendige Frauenkopf als hochmodernes Gegenstück gesellt. Malczewskys „polnischer Pegasus" ist bis jetzt rätselhaft geblieben. Straßers „Pferdebändiger" läßt auf eine kraftvolle Statuette hoffen. Ad. Hölzels Landschaft und Hynais' „Flügelpaar" wurden mit Recht viel gelobt. Maximilian Lenz hat sich durch seine liebenswürdige Federzeichnung: „Frühlingstreiben," in der es von frischer Luft flimmert, förmlich einen Namen gemacht; nur die Damenschneider sind ihm aufsässig.

Alles in allem halten wir den künstlerischen Erfolg von „Ver Sacrum" für unbestreitbar. Es ist ein Anfang gemacht und ein Beweis erbracht. Mehr läßt sich von einer ersten Nummer, die meist eher Versuchs- als Probenummer ist, nicht erwarten. Aber „Ver Sacrum" hat in vielen Stücken die Erwartungen sogar übertroffen. Ähnliches war in Wien noch nicht versucht, und nun ist eine Wolke von Mißtrauen zerstreut. Daß Martin Gerlachs, des berühmten Kunstverlegers, fachkundige Hand sich dabei neu bewährt hat, soll nicht unterschätzt werden.

(15. Februar 1898.)

Die Ausstellung der Sezession.

Morgen eröffnet die Sezession ihre erste Ausstellung in der Gartenbaugesellschaft. Die Spannung ist groß, bei Freund und Feind. Sind die Jungen wirklich imstande gewesen, das junge Europa in Wien zu versammeln? Und waren sie selbst stark genug, an der Seite so unübertroffener Gäste nicht mit all ihrem Wollen und Können in ein lokales Nichts zusammenzuschrumpfen? Nun, nach beiden Seiten hin ist die Ausstellung ein Erfolg, der alle Erwartungen weit übertrifft. Eine solche Ausstellung hat es in Wien überhaupt noch nicht gegeben. Eine nämlich, die in der Tat das Kunstleben von heute, die große internationale, moderne Kunstentwicklung in einer langen Reihe ihrer eigentümlichsten Meisterleistungen vor Augen führt. Keine halb veralteten Darlehen aus Museen, sondern Früchte der gegenwärtigsten Gegenwart, deren Ernte in westlicheren Kunststädten alljährlich vor sich geht, während wir davon bloß in den Zeitungen lesen. Seit langer Zeit spürt man in Wien auf diesem Gebiete zum ersten Male wieder, wie die Pulse der Menschheit gehen. Die Summe von energischem Idealismus, von praktischer Initiative und Ausdauer, welche die junge Vereinigung an die Erfüllung ihres Vorsatzes wandte, hat auch dem Auslande imponiert. Es ist gewiß bezeichnend, daß ihr Obmann Gustav Klimt der einzige österreichische Künstler ist, den die neugegründete Londoner Künstlergesellschaft unter Whistlers Vorsitz zu ihrem Mitglied erwählt hat. Im jüngsten Hefte von Ver Sacrum, das ganz und gar eine Klimt-Nummer bildet, finden sich in kurzen Worten die leitenden Gedanken dieser Ausstellung niedergelegt. Keine Schaustellung von massenhafter Mittelmäßigkeit, sondern „eine Eliteausstellung spezifisch moderner Kunstwerke“ war beabsichtigt. Das Niveau sollte gehoben und jeder einzelne zur höchsten Kraftanspannung gezwungen werden. Die Meister des Auslandes erscheinen hier als Anreger, als Erzieher unserer Künstler wie unseres Publikums. Selbstgefällige, selbstsüchtige Sonderbestrebungen der Einflußreichen in der Vereinigung sind ausgeschlossen. Dafür ist am bezeichnendsten, daß alle ordentlichen Mitglieder zusammen die Jury bilden und daß sie nicht zögerten, selbst jedem ihrer besten Männer 4—5 Werke zurückzuweisen. Im künstlerischen Sinne aber sind sie ganz Partei. „Wir sind Partei und wollen Partei bleiben, so lange, bis die stagnierenden Kunstverhältnisse neu belebt sind und österreichische Künstler und österreichisches Publikum sich ein Bild der modernen Kunstbewegung geschaffen haben.“ Schier sonderbar berührt es, so absolut reinem Kunststreben gegenüber, daß das großartige, von Klimt entworfene Plakat der Ausstellung vor den Mächten der Zensur keine Gnade gefunden hat. Es enthält nämlich einen Theseus, der im unwiderstehlichen Ansturm einen verstockten Minotaurus niederwirft. Theseus trägt natürlich die einfache, aber gefällige Uniform der antiken Heroen, nämlich gar keine, jedoch gemildert durch das herkömmliche Blatt

des als hochanständig anerkannten Feigenbaumes.*) Er ist also genau so gekleidet, wie Canovas Theseus im kaiserlichen Hofmuseum. Und dennoch stieß sich die Wiener (!) Zensur an dieser Kleidung. Was selbst im Vatikan als völlig genügend gilt, um antike Figuren unanstößig zu machen, und zwar als maulkorbähnliches Blechgehänge angebracht wird, das ist an der Fassade der Wiener Gartenbaugesellschaft, selbst in dürrer Linienmanier gezeichnet, unzulässig. Der Maler war gezwungen, seinen halben Theseus hinter einigen Baumstämmen von hinreichender Dicke zu verstecken, also das ganze Bild zu verderben. Es fragt sich nun, ob man nicht auch Canova's Theseus in sein stilles Tempelverlies zurückbefördern, dessen Türe verschließen und den Schlüssel in den Donaukanal werfen wird?

Die Anordnung der Ausstellung ist, wie im Programme lag, schon an sich ein Kunstwerk im modernen Geschmack. Die beiden talentvollen Architekten Josef Olbrich und Josef Hofmann, die sich in Ver Sacrum einen Namen gemacht haben, wußten die abgeschmackten „maurischen" Innenräume des Gartenbaues künstlerisch umzugestalten. Der große viereckige Mittelraum bildet einen Konversationssaal, dessen Wände in mattem Dunkelgrün gehalten sind. Ihr Ornament bilden aufrechte hochstengelige Pflanzen, deren große weiße Sternblumen sich oben zu einem umlaufenden Fries zusammenschließen. Die Decke ist ein weißes Velum, mit einem weitgeschwungenen zartvioletten Rankenornament. Den Eingang flankieren zwei obeliskenartige, goldgeriefte Pfeiler, deren Kapitäle durch lebendige Lorbeerbäume mit goldenen Mittelreifen gebildet sind. Hinter ihnen dient ein Blumenfries aus echten Kamelien als Supraport. Überhaupt führen in diesem Prachtraume Blumen das große Wort. Sie wurden eigens in der Gärtnerei des Sophienbades so gezogen, daß sie am Eröffnungstage zur Entfaltung gelangen. Sie umwuchern auch einen großartigen Rundbogen, durch den der Eintretende geradeaus in einen halbrunden Raum, eine Art Apsis, blickt. Dieser Hemizykel ist der Puvis-Saal, ein Hauptstolz der Sezession. Denn es ist ihr gelungen, von dem widerspruchslos anerkannten Großmeister der modernen französischen Malerei, Puvis de Chavannes, die drei großen Kartons zu seinen neuen, noch nicht ausgeführten Wandgemälden für das Pariser Pantheon (Sainte-Geneviève) zu erhalten. Einer solchen Seltenheit hat sich noch keine nichtfranzösische Ausstellung zu berühmen gehabt. Selbst für die griechische Säulenarchitektur, die dieses Dreibild im Pantheon gliedern wird, hat der Meister die Zeichnung eingesandt, so daß die Kartons hier ganz authentisch inszeniert werden konnten. Die Bilder stellen die Hungersnot in Paris vor, der die heilige Genovefa durch Darbringung von Lebensmitteln abhilft. Um den Karton nicht zu drücken, ist der Rundraum mit lauter zarttonigen oder in Grau schwebenden Bildern, meistens englischen, behängt. Die Decke dieses Saales stellt sich als weißes, molliges Musselinzelt dar, das originell und geschmackvoll in einer Art riesiger Blumenkelchform gerafft ist. So ist der Anblick, der

*) Ich wüßte augenblicklich nicht zu sagen, ob meine Darstellung nicht in irgend einer Einzelheit geirrt hat.

sich gleich beim Eintritte bietet, ein ganz ungewöhnlicher. Die fünf größeren Säle, die sich anschließen, sind durch Herstellung richtiger Verhältnisse und Farben ungemein behaglich gemacht. Der eine Hauptsaal ist resedagrün, der andere pompejanischrot, beide mit einem eigenen Stich; die Wandfarben sind aber keine glatte Tünche, sondern aufgespritzt, was eine viel luftigere Wirkung macht. Oben hat jeder Saal einen originellen, mit mattem Gold durchsetzten Pflanzenfries, dessen Erfindung und fast heraldische Stilisierung den Malern Ad. Böhm und Maximilian Lenz zur Ehre gereicht. Noch andere Räume sind reizend geschmückt; so die Treppe mit goldgeblümtem weißem Stoff. Das Sekretariat aber ist durch Hofmann in ein förmliches Ver Sacrum-Zimmer umgewandelt. Die originellen Möbel, so recht in einem „Brettlstil" gehalten, blaugefärbt und mit glänzendem Kupfer beschlagen, die aus billigsten Stoffen hergestellten, aber reizend verzierten Vorhänge, die à jour gearbeiteten Tierfiguren der Plafondträger usf. geben hier ein Gesamtbild moderner Zimmereinrichtung, das nicht nur Beifall, sondern gewiß auch Käufer und Nachahmer finden wird.

Um den Wert des Ausstellungsstoffes zu erkennen, genügt selbst der flüchtigste Überblick. Es wimmelt da von weltberühmten Einzelheiten, welche die Kunstgeschichte erweitert haben. Einige der größten lebenden Künstler, die für Wien noch gar nicht existierten, füllen hier ganze Wände, ja Kabinette. Wir können heute natürlich nur mit dem Finger dahin und dorthin deuten. Unter den Franzosen sehen wir A. P. Roll gleich mit einer ganzen Reihe seiner besten neueren Sachen. Voran steht das so ruhig und doch so nervös dreinschauende Bildnis Henri Rocheforts, Kniestück, in schwarzem Rock und grauen Hosen am Tische lehnend. Auch sein lebensvolles Bildnis des Malers Damoye ist da, ganze Figur, mit dem Malzeug bepackt. Dann jenes stimmungsvolle Ave Maria, eine Arbeiterfamilie in Andacht versunken, hinten der bleiche Vollmond. Und die Bonne, die dem Kinde zu essen gibt, vom vorigen Jahr. Und einiges von seinem Nackten. Besnard, der moderne Rubens, hat mehrere starke Proben seines Farbenfeuers gesandt, darunter eine „orangegelbe Dame" mit blauen Schatten, die einen der stärksten Farbenflecke der Ausstellung bildet. Sein Gegensatz ist der nebelhafteste der Pariser Maler, Carrière, mit einem jener bis ins Überfeine durchgeistigten Dämmerungsbilder (Familiengruppe), deren das Luxembourg zwei umfassendere besitzt. Henri Martin, der in den letzten Jahren so Gewachsene, der im Hotel de Ville ganze Säle ausgemalt hat, bringt meisterhafte Studien, eine mit einer abendlichen Hügelgegend von stärkstem Reiz. Von Dagnan-Bouveret ist eine meisterhafte Studie da, ein bretonischer Bauer, der mit brennender Kerze wallfahrtet; von Raffaelli zwei seiner so höchst persönlich gegebenen Pariser Straßenbilder; von Aman-Jean, der auch erst voriges Jahr in den Vordergrund gerückt ist, ein gutes Stück Stimmung; von L'Hermitte unter anderem eine Marktszene, wie sie ein Pariser Liebermann malt; von Pierre Lagarde lauschige Abendlandschaften, von A. Berton elegante Déshabillés in flaumigster Servierung. Die französischen (und belgischen) Bildhauer sind einfach

großartig. Auguste Rodin, dieser moderne Michelangelo, in Wien ein Wildfremder, hat uns reich bedacht. Sogar Teile seines Viktor Hugo-Denkmals, dessen Gipsmodell erst voriges Jahr im Salon war, sind hier; darunter der vielsagende Kopf. Und seine Erzbüste des Bildhauers Dalou, eine der gefeiertesten Büsten unserer Zeit, in Abbildungen allgegenwärtig, mit Ausnahme von Wien natürlich. Und verschiedene tolle Kleinigkeiten à la Félicien Rops.*) Von Bartholomé, der sich durch ein originelles Grabmal berühmt gemacht hat, ist ein reizender Eckbrunnen zu sehen; von Charpentier, dem vielseitigsten aller modernen Künstler, allerlei Interessantes; von Carabin eine ganze Serie seiner kleinen Serpentinösen, deren bizarre Grazie voriges Jahr in München entzückt hat. Und Constantin Meunier, der große belgische „Sozialist“, hat ein ganzes Zimmer mit seinen Werken gefüllt. An den Wänden ringsum hängen seine merkwürdigen Landschaften aus dem belgischen Kohlenlande, darunter die Studie zu der im Luxembourg hängenden, und auf den Sockeln stehen 13 seiner unvergleichlichen Statuetten aus dem Arbeiterleben, darunter auch ein Pferd, jener berühmte Grubengaul, eine tragische Karikatur voll buchstäblicher Wahrheit, die in ihrer Art einzig ist und in langen Artikeln besungen wurde, von Octave Mirbeau zum Beispiel. Unter den Belgiern fallen einige Tendenzmaler von großer Kraft auf: Léon Frédéric mit einem Dreibild, Laermans mit einem „Strike-Abend“ von düsterer Gewalt. Da ist aber auch Fernand Khnopff, der Ober-Mystiker von Brüssel, mit einer großen Kollektion seiner reizenden Rätsel, die einen stundenlang beschäftigen können. Auch ein großes Ölbild ist dabei, in sorgenvoller Abendstimmung gemalt, und mehrere seiner farbigen Plastiken, darunter jenes intrigante geflügelte Köpfchen, das so oft abgebildet wurde. Von den Holländern sei der treffliche Gari Melchers erwähnt, von den Skandinaviern Thaulow (mit seinen wirbelnden Wassern), der porträtgewaltige Kroyer, der schneekundige Liljefors, der phantasievolle Kleinplastiker Vallgren und . . . . die Kopenhagener Majoliken, deren Erfolg selbst das so hochkonservative Meißner Porzellan in moderne Bahnen gelenkt hat.

England und Amerika schicken Dinge ersten Ranges. Die amerikanischen Damenporträts werden Furore machen. Die drei von Alexander sind höchst eigenartig. Das seiner Frau, in licht nilgrüner Toilette auf ein rötliches Sofa hingegossen, ist allerersten Ranges; eine Dame in Hellgrau, mit spiegelnden Atlasbändern, auf ungrundierte Leinwand gemalt, ist ein förmliches Kuriosum. Whistler hat kein Porträt geschickt, doch eine Sammlung meisterhafter handschriftlicher Lithographien, desgleichen Shannon; Sargent ein wunderbares lebensgroßes Fellahmädchen in dem vollen, spiegelnden Braun ihrer Haut. Von Swan, dessen unübertrefflich lebenswahre wilde Tiere sich rasch die Welt erobert haben, sind graphische und plastische Proben da. Der neueste Londoner Stimmungsmaler Muhrmann macht seine tiefbraunen Flecke an die Wand; Walton läßt seine matten Gobelintöne anklingen, Lavery, Strang, Fowler,

*) Dieses „à la“ natürlich cum grano salis zu nehmen.

Brough, Fromuth, der glänzende Plastiker Georges Frampton fallen auf. Zu den Bedeutendsten der Ausstellung gehört aber Segantini, der größte italienische Maler unserer Zeit. Er hat seinen geliebten Jugendgenossen eine ganze Sammlung seiner besten Sachen geschickt, darunter sogar ein lebensgroßes männliches Porträt mit Lampenlicht. Manche dieser Arbeiten sind ganz neu; so die Hochalpenlandschaft: „Der Spiegel des Bösen“ und sein allerneuestes Werk: „Ein Rosenblatt,“ das ein eben erwachtes junges Mädchen zeigt, nichts als ihr rosiges Gesicht mit den himmelblauen Augen und goldblonden Locken, auf weißem Kissen und eine Hand unter dem Kinn, ein Bild von reizvoller Frische. Zu den „modernsten“ Dingen gehören zwei in ihrer Art vorzügliche Bilder des Pariser Russen Botkin. Daß auch Deutschland sehr gut vertreten ist, kann nicht wundern. Der Prinz-Regent Luitpold hat der Sezession zwei herrliche Böcklin aus der Pinakothek geborgt: das „Spiel der Wellen“ und den „Pan im Schilf“. Es ist aber auch ein uns neues Porträt des Meisters zu sehen. So haben die Deutschen einem Puvis de Chavannes den richtigen Mann entgegenzusetzen. Vorzügliches ist ferner zu sehen von Max Klinger (mächtige Radierungen), Gotthard Kuehl, Graf Kalckreuth, Ludwig Dettmann (der übrigens nicht ganz auf seiner Höhe steht), Stuck, dem trefflichen Mackensen, einem der Fünf von Worpswede, dann Fritz Erler, der jetzt unter die besten Münchener tritt, Julius Exter, Zügel u. a. Die Münchener Bildhauer Hahn, Floßmann, Bayrer u. a. bringen Gutes.

Die Wiener Jugend aber hat sich in förmlich überraschender Weise aufgerafft. Selbst Künstler, die früher zu den bescheideneren zählten, fühlen sich jetzt durch die Macht der gemeinsamen Strömung gehoben und bringen (wie Nowak, Kurzweil, Tichy, Sigmundt) kühne Sachen, die zum Teil vorzüglich gelingen. Die Führer der Sezession haben sich sämtlich bewährt. Gustav Klimt wandelt mit seinem musikalischen Supraport für Exzellenz Dumbas Musiksalon auf hochmodernen Bahnen und gelangt zu außerordentlich interessanten Ergebnissen. Wir sehen mit Freude, daß ein Mann wie Dumba sich den offenen Sinn bewahrt hat, der einst einem Makart zugute kam. Die Kunst hat ihn jung erhalten. Ganz meisterhaft sind einige Porträtstudien Klimts, in seltsam schönen Beleuchtungen. Engelhart entzückt durch eine kleine Sylphide mit rotem Seidenhaar, die sich unter den feinsten Parisern zeigen darf. Seine im vorigen Sommer betriebenen Freilicht-Studien mit grünem Gras und bloßem Fleisch haben auch gute Früchte getragen, und seine lebensgroße Spanierin in fliederblauem Gazekleid ist voll malerischen Temperaments. Die reizenden Rahmen, die er für seine Bilder entwirft, sind nicht zu vergessen. Es ist übrigens auch sein Wandschirm da, der voriges Jahr in München so großes Aufsehen gemacht hat, und dazu ein neuer aus kostbaren Hölzern von origineller Arbeit. Das ist gediegenes modernes Kunstgewerbe! Krämer hat mehrere vorzügliche Porträts, an denen auch ein brillantes grünes Samtkleid vorkommt, und eine große „Verkündigung“, in der Rebenlaube, wo sich alle Reize des Freilichts ungebunden tummeln. Ein Bild, wie dieses, strebt und gelangt weit

über die Alltagskunst hinaus. Von Moll sieht man neben zweien seiner Lübecker Bilder, unter denen ein vorzüglicher „Netzflicker", die Schönbrunner Ruine im purpurnen Nachmittagslicht, ein Werk, das seine Eigenart voll ausdrückt. Bernatzik nennt eine große Landschaft mit Weidenbäumen und luftspiegelndem Wasser „Träumerei"; er erreicht darin eine Innigkeit der Stimmung, wie selten vorher. Die lauschigen Dämmerungen Stöhrs sind die Lyrik dieser Gruppe. Rudolf Bacher hat mit dem Bildnis einer alten Dame ein wertvolles Stück geliefert, denn angesichts dieses Bildes wird kein Gegner behaupten können, daß die Sezessionisten in Zeichnung und Modellierung nicht ebenso gediegen sind, wie der berühmteste Professor. Von Eugen Jettel findet man eine Gruppe seiner liebenswürdigsten und tonfeinsten Landschaften, von Ottenfeld eine sehr wahre Vedette im Schnee, Hölzel in München und Mucha in Paris haben sich gut eingestellt, Falat in Krakau ganz brillant, Hynais in Prag und Bukovac in Agram nicht minder. Ein neuer Pole von starker malerischer Eigenart ist uns in dem jungen Mehoffer zugewachsen; er sei willkommen, denn er wird es weit bringen. Myrbach, Marold, verschiedene Junge (Mauer, Kollmann, Hänisch) in Paris und anderwärts, Charlotte Hampel seien nicht vergessen. Wir werden ihnen ja noch gerecht werden. Für heute schließen wir mit einem herzhaften Hoch auf Rudolf v. Alt, den Ehrenpräsidenten der Sezession. Dieser Wundermann hat nämlich die Ausstellung mit einem Halbdutzend neuer Werke geschmückt, daß man seinen Augen nicht traut. Es ist ein riesiges Salzburg darunter, und ein großer Solo-Stephansturm, und ein Petersplatz und vegetabilische Studien aus Gastein. Die Ärmel, aus denen er all das schüttelt, müssen ins Museum der Stadt Wien!

(25. März 1898.)

Moderne Plastik.

Ausstellung der Sezession.

Zu dem Wertvollsten, was die Sezession in ihrer Ausstellung versammelt hat, gehören die Werke einiger Bildhauer, die heute an der Spitze der internationalen Skulptur stehen und in Wien noch nie erschienen waren. Daß sie gleich mit ganzen Serien auftreten, ermöglicht sogar eine nähere Bekanntschaft. Da ist vor allem Auguste Rodin, der Feuerkopf, den seine gewalttätige Kunst zu einer Art Pariser Michelangelo gemacht hat. Er ist in Paris geboren, 1840, und hat bei Barye, dem Gewaltigen der Tierplastik, ins Große zu gehen gelernt. Wenn man jetzt die Galerie des Luxembourg betritt, ist das erste ein Schreck, den man hat denn ein nackter Riese kommt schreiend und mit den Händen deutend auf einen los. Es ist der eherne Johannes Rodins, den man in die Mitte des ersten Saales gestellt hat, ein Werk, das an Leib und Seele überquillt; der Täufer, der in der Wüste Juda predigt, mit derselben grimmigen Begeisterung, mit der Rodin seine Werke knetet. Wer nach England reist, sollte in Calais

eigens Halt machen, um seine Gruppe der sechs Bürger von Calais zu sehen, die barhaupt und barfuß, den Strick um den Hals, die Schlüssel von Stadt und Festung den Engländern entgegentragen, nach elfmonatlicher Belagerung. Auch das sind sechs Märtyrer, ergreifende Schmerzensmänner voll knirschenden Elends. Rodin ist eigentlich das, was Carpeaux nicht werden konnte, weil sein Temperament nicht so ungeheuer war. Er tut, was Carpeaux schon 1830, in voller Romantik, wenigstens schrieb: „Wir brauchen den Kampf; wir brauchen das Drama, in der Einfachheit wie in den traurigen Stoffen. Man kann keine motivlosen Figuren mehr machen, die schön sind um der Schönheit willen und reich, um zu gefallen. Die Menschheit hat sich erhoben wie ein Wirbelsturm und schmettert Generation gegen Generation, wie der Wind den Staub umherwirbelt. Das ist das Bild unserer Epoche.“ Nun, die zahme Kunst des zweiten Kaiserreichs sah schon in seiner Cancangruppe an der großen Oper einen plastischen Skandal. Unter der dritten Republik kann sich ein Rodin austoben. Er ist ein großer Melancholiker, der großartige Wutanfälle hat. In seinen Werken ist Malerei und Plastik verschmolzen. Er baut seine Gruppen auf starke Licht- und Schattenwirkungen, und verflicht zu diesem Zwecke die menschlichen Gestalten ganz abenteuerlich ineinander. Man sehe die kleine Marmorgruppe: „Die Freundinnen“, die Umarmung zweier Körper, zweier selbständiger Formenspiele, zwischen denen durchaus Raum bleibt. Sie sind zum Teil nur angehauen, wie bei Michelangelo auch; nicht ganz ohne Absicht, denn Rodin findet koloristischen Reiz darin, durch roh belassenes Material die fein ausgeführte menschliche Form zu heben. Viele seiner Gestalten wachsen geradezu aus rohem Stoff heraus. Seine Kenntnis des Körpers ist außerordentlich. Seine Zeichnungen nach dem Modell sind zu Hunderten herausgegeben; oft nur ein Umriß mit einem leichten Aquarellton, immer aber Stellungen und Bewegungen, in denen er mit fabelhafter Hand das Augenblickliche, ja Unbewußte überrascht. Man denkt an die japanischen Studienhefte im Musée Guimet. Seine gewaltigen Tuschezeichnungen, deren z. B. das Blatt „L'image“ voriges Jahr gebracht hat, sind voll unbändiger Formenphantasie, für deren Ungeduld der Ton ein zu langsamer Stoff ist. Man betrachte seine kühnen Gipsskizzen, in denen alles Kampf ist, selbst das Spiel. Die Figuren wachsen ineinander hinein, umeinander herum, sie erklettern einander wie tropische Schlingpflanzen. Man wird an die Zeichnungen Félicien Rops' erinnert, der so viel klettern läßt; wer das nicht gesehen, lese die Charakteristik Rops' in Huysmans' neuestem Buche: „Certains“, einem der unübersetzbarsten, die es gibt. Natürlich ist ein solcher Schaffer auch vielgewandt. Er war zuerst Maler und kopierte in Antwerpen fleißig Rubens. Dann arbeitete er Keramisches in Sèvres. Dann regte ihn Legros zum Radieren an und er wühlte massenhaft mit der kalten Nadel in Kupfer, namentlich Porträts (Hugo, Becque, Proust u. a.) von überwältigendem Lebensgefühl; „förmliche Büsten“ hat man sie genannt. Später machte er wirkliche Büsten. Die des Bildhauers Dalou ist hier in Bronze ausgestellt; sie ist wohl die berühmteste und in vielen Museen zu finden. Was die Franzosen „l'effraction du moi“

(den Einbruch in das Ich) nennen, ist hier ganz augenfällig. Das pathetische Leben dieser Form ist allerdings Rodins eigener Geist; hat doch auch dieser Dalou etwas von begeistertem Bekenner an sich! Aber das Aufspüren des Individuellen und das Erfassen der flüchtigen Regung ist außerordentlich; übrigens kommt im Guß die leiseste Berührung des Modellierholzes und des Fingers so faksimiliert zur Anschauung, daß man unwillkürlich auch den inneren Menschen so genau wahrzunehmen glaubt. Rodin hat viele solche Büsten gemacht; auch die von Rochefort, dem viel Abgebildeten. Und dazu eine Anzahl Denkmäler, darunter die Claude Lorrains, des Malers Bastien-Lepage, des Kunstkritikers Castagnary, dessen Artikel erst nach seinem Tode in zwei Bänden gesammelt wurden, des Komponisten César Franck, der neuestens auch in Wien bekannt geworden. Das Denkmal Viktor Hugos, dessen Modell im vorjährigen Salon erschien, lernt man hier aus Bruchstücken kennen. Eine Sitzfigur in antiker Drapierung, mit einer mächtigen Breite gegeben, die an die Funde von Olympia erinnert. Auch der Kopf ist hier; seitwärts gesenkt, melancholisch und intim, und so riesengroß behandelt, daß er umfangreicher zu sein scheint, als er ist.

Man hat übrigens oft behauptet, daß der Belgier Constantin Meunier der größte moderne Bildhauer sei. Zwar, die berühmte „Unruhe der modernen Seele" prägt sich in Rodin weit stärker aus als in ihm. Wenn man in das Zimmer voll Meunierscher Statuetten und Pastelle tritt, das die Sezessionisten zusammengestellt haben, fühlt man nichts vom Fieber Rodins. Im Gegenteil, diese Figuren scheinen unter einem Druck zu leben, wie in verdichteter Luft. Aber man hat das Gefühl: wenn diese Luft plötzlich dünner würde, wie würden alle diese müden, mechanisch langsam fortarbeitenden Gliedmaßen gewaltig ausfahren! Meuniers Arbeiterfiguren haben eine epische Ruhe, die sich in plastische Ruhe umsetzt. Der Mäher mäht, der Sämann sät, hier steht einer und trinkt aus der Flasche, dort sitzt ein Graukopf und ist müde, da wieder lehnt einer an seinem langstieligen Werkzeug. Nichts Heroisches auf den ersten Anblick. Aber wenn man ihnen erst in die Gesichter geschaut hat, in diese stumpfen, zuweilen fast verwischten Züge, so hat man den Eindruck des Medusenhaften. Als kauerte dahinter eine namenlose Kraft, zu lähmen, zu erdrücken. Wenn jener Sämann die Handvoll Korn auswirft, könnte er mit derselben Gebärde einen Stein schleudern. Und jener Schmied, der den schweren Hammer mit beiden Händen hält und sogleich ausholen wird, könnte mit diesem einen Schlag den Minotaur zerschmettern. Aber der Sozialist Meunier geht nie so weit. Nicht einmal bis zum Streik, denn alle seine Leute arbeiten. Nur arbeiten sie sich zu Tode. Es sind lauter Schmerzensmänner, gemacht von einem Mann der Schmerzen. Seine Darstellungen erregen nicht Furcht, sondern Mitgefühl. Als er, ein Sohn des belgischen Borinage, des schwarzen Kohlenlandes, das Elend der Kinderarbeit so darstellte, trug er mächtig bei zur Aufhebung dieser schmählichen Sklaverei, in der früher ganze Generationen verkrüppelten. Damals war Meunier noch Maler und malte diese Dinge. Ursprünglich war er Bildhauer gewesen, Schüler

Fraikins, dessen Egmont- und Hoorn-Denkmal in Brüssel man ja kennt. Nach zehn Jahren Plastik machte ihn Charles De Groux, der „Maler der Armen", zum Maler. Er malte nun *seine* Armen, die da unten im Borinage, samt ihren Landschaften voll rot angeglühtem Qualm, in den die schwarzen Schlote emporlangen. Unter Nummer 352 sieht man die Studie eines Schornsteins, der auf seinem großartigen Bilde im Luxembourg die Hauptrolle spielt. Als Maler litt er die bitterste Not, vermutlich weil er ehrlich war und keine sozialistischen Brandartikel malte, sondern immer nur die künstlerische Seite der Sache. Sonst hätte er ja Deputierter werden können und Gott weiß was noch. Darüber wurde er so melancholisch, daß er auf einer spanischen Studienreise selbst das Land des Weins und der Gesänge so darstellte. So wurde er fünfzig Jahre alt. Da lernte er Rodin kennen und sah ein, daß er doch Bildhauer war. Abermals sattelte er um und arbeitete übermenschlich, um sich selbst einzuholen, denn er hatte sich gleichsam versäumt mit all der Malerei. Spät, erst 1892, wurde sein Name zum ersten Male laut ausgesprochen. Da stand bei den Pariser Sezessionisten eine kleine Bronzefigur von ihm: ein Ecce Homo, der sitzende Schmerzensmann. Still und wahr und tief, dabei mit einer großartigen Breite gegeben, daß die Pariser Bildhauer am meisten entzückt waren. Über Nacht war Constantin Meunier berühmt geworden, und nicht einmal mit einer Arbeiterfigur; im vorjährigen Salon hat er übrigens auch einen Christus ausgestellt, einen gekreuzigten, aus Elfenbein, aber keinen pathetisch-dramatischen, sondern wiederum einen stillen, schlafenden, der sichtlich ausgelitten hat. Daß er zugleich Maler war, kam ihm nun zugute, in seinen vielen Reliefs aus dem Arbeiterleben. Seine Kohlenhäuer, wie sie mitten im Gestein sitzen und muskelhaft aus diesem herauszuwachsen scheinen, erinnern damit an die erwähnte Methode Rodins. Diese Reliefs sind wahre Stimmungslandschaften, in denen die ganze Natur mitspielt, sogar die Wolkenbildungen und die Luftperspektive. Seine Statuetten sind heute, wenigstens aus Illustrationen, allbekannt. Die Auswahl, die man hier sieht, ist vorzüglich. Da ist z. B. Nr. 359, „Der Tod" benannt. In Brüssel, wo sie gleich im Vorsaale des Museums steht, heißt sie: „Le grisou" (das schlagende Wetter). Eine Arbeiterfrau, die den Leichnam ihres soeben aus der Grube heraufbeförderten Gatten erblickt. Nichts weniger als eine in herkömmlicher Weise dramatische Figur, aber etwas viel Tragischeres, von heute. Das Pietà-Motiv in moderner Fassung. Selbst das weltberühmte „alte Pferd aus der Kohlengrube" ist da, der verkommene Grubengaul, den einst Octave Mirbeau bis zu dem letzten Roßhaarfaden geschildert hat. So muß die arme Mähre Bataille in Zolas „Germinal" ausgesehen haben, eine tragische Karikatur, wenn man will, ein tierisches Symbol der da unten verkommenden Menschheit, deren Nekrolog eines jener Telegramme zu sein pflegt: „Dingsdahütte, schlagende Wetter... bisher 13 Tote herausbefördert." Diese Gebilde Meuniers wird man einst so betrachten, wie wir noch vor kurzem die Antike betrachtet haben. Sie sind genau so (um ein in der Regel mißbrauchtes Wort zu brauchen) so stilvoll wie der Diskuswerfer und Dornauszieher.

Und nun zu dem Pariser Alexandre Charpentier, dem Proteus unter den modernen Plastikern. Auch er ist ein Sohn der Armut. Er besuchte die Volksschule, wurde dann Lehrling bei einem Edelsteingraveur im Marais, der Spießbürgervorstadt, und ging schließlich, da er für die Bildhauerschule der Akademie zu arm war, an die billigere Medailleurschule. Übrigens ist ja auch Louis Oskar Roty, der König der Medailleure, aus dieser hervorgegangen. Aber Charpentier ist ein Arbeitergenie, ein Kunsthandwerker höchster Ordnung. Er kann einfach alles und erfindet jedes Jahr noch etwas Neues dazu. Voriges Jahr sah man von ihm in der Pariser Sezession ein kolossales Relief aus polychrom glasierten Ziegeln („Die Bäcker“, für die Brüsseler maison du peuple). Darin nahm er eine uralte mittelasiatische Relieftechnik auf, die des kolossalen Bogenschützenfrieses aus dem Thronsaale Darius' I. (Louvre); Ähnliches ist nun auch an der Fassade des neuen Pariser Telegraphenamtes versucht. Man muß aber auch ins Musée Galliera gehen, um ihn als modernen Zinnmeister zu bewundern. Da hängt seine reizende reliefgeschmückte Waschtoilette (fontaine-lavabo) aus Zinn, als Gegenstück zu einem originellen schmiedeeisernen Türklopfer von Jean Dampt, der jetzt auch zum ersten Male nach Wien gelangt ist. Eine der reizendsten Arbeiten Charpentiers ist das in der Sezession befindliche Schränkchen für Kinderwäsche (wir gratulieren dem Erwerber!) aus lichtem Sykomorenholz mit eingelegten Zinnreliefs. Diese sind ganz meisterhaft; das mit der stillenden Mutter ist auch in Bronze da und (begreiflich!) gleichfalls verkauft. Diese Reliefs, wie sie der Künstler sogar in Leder und Kartonpapier ausführt, haben einen eigenen Reiz des Verschwimmenden, Luftumhüllten, namentlich bei den zahlreichen nackten Figuren. Seine Plaketten sind auch lauter Kabinettstücke, und nicht minder seine Briefbeschwerer, Aschenschalen, Petschafte, die Tischglocke, die eine Frau in seeländischer Volkstracht darstellt. Selbst den Rücken einer Geige hat er mit einer ganzen Sarabande von luftigen Tänzerinnen in perspektivisch immer flacherem Relief verziert. Seine Porträtmedaillons sind gleichfalls sehr malerisch behandelt; die größeren erinnern in ihrem körperhaften Relief an die altflorentinischen des Pisanello, doch hält sie der Moderne noch poröser und läßt sie so recht aus dem Hintergrunde herauswachsen. Selbst im kleinsten Format, wie in dem Silberreliefchen mit dem Bildnis des Pariser Dermatologen Besnier, das an Roty zu erinnern scheint, ist er viel flächiger, als dieser. Meisterwerke größten Stils in dieser Art sind das Goncourtporträt und das Doppelporträt für die Mitgliedskarte des „Vereins für bildende Künste“. Kleinere Reliefs dieses Schlages führt der Künstler gern in Papier aus; die Brüsseler „Libre Esthétique“ benutzt ein solches als Eintrittskarte, das Pariser „Café Procope“ (einen köstlich borstigen Satyrkopf) als Reklamemarke usf. Selbst als Vignettenköpfe von Geschäftspapieren sind sie schon beliebt. Charpentier ist darauf durch die Japaner gekommen, hat sich aber seine eigene Technik dazu ersonnen. Er macht eine Art Gußform oder Prägeform aus komprimiertem Zigarettenpapier und preßt starken Karton hinein, der das Reliefbild getreulich annimmt. Diese gepreßten Zeichnungen —

„gaufrages“ nennt er sie — kombiniert er auch mit Farbenlithographien, wie in der Bilderfolge: „En Zélande“, der die ausgehängten Blätter angehören. Auf einem derselben hat er den Einfall, eine unter dem grünen Wasser schwimmende Nixe so als gepreßte Zeichnung zu geben, was sich sehr logisch macht.

Von derselben Rasse ist Jean Dampt, dessen Genie jedoch einen robusteren Zug hat. Er ist in der Côte d Or 1858 geboren, also einer der Jungen. In unserer Ausstellung sieht man von ihm drei entzückende pausbäckige Kinderköpfe, wie sie bei ihm eine große Rolle spielen. Einmal ließ er die hohe Lehne eines Kindersessels in zwei solchen Büsten endigen, die sich umarmen. Er ist nämlich auch ein großer Möbelmensch und eines seiner berühmtesten Werke ist ein Bett, das im Marsfeldsalon ausgestellt war. Ein „symbolistisches“ Bett, mit ganz flachen Reliefs, darunter einem Fries von zehn Frauenköpfen, deren Ausdruck von der nüchternen Wachheit bis zum himmlischesten Traum geht, eine Art Wandeldekoration des Schlafes. Dampt ist aber auch ein Materialmensch. Er tummelt sich in allen möglichen Stoffen. Die kleine Büste des Malers Dagnan-Bouveret (im Luxembourg) ist aus oxydiertem Silber. Sein „Duguesclin als Knabe“ ist aus grobem Sandstein, dessen Rauheiten und Schliffe einen mannigfaltigen Ton geben. Er gehört zu den farbigen Plastikern, die die Farbe nicht aufmalen, sondern aus dem Stoff hervorlocken. Unglaubliche Wirkungen bringt er mit Büsten hervor, die er aus den verschiedensten Hölzern und Metallen, nebst Elfenbein, zusammensetzt. Der Kopf und die meist ans Kinn gelegte Hand sind dabei aus einem Stück Elfenbein geschnitten. So machte er die schöne Gräfin von Béarn und Mlle. Worth, die Tochter des Schneiderkönigs. Er geht dabei so weit, daß er das Kleid jener Gräfin mit einer herrlich komponierten, flimmernden Bordüre aus winzigen Edelsteinen jeder Art und kupfernen Kleeblättern einfaßte. Von diesem Tausendsassa schrieb einmal der treffliche Bildhauer Saint-Marceaux, von dem das Grabdenkmal Alexander Dumas’ herrührt: „Marmore, Steine, Metalle, Hölzer, Elfenbein empfangen der Reihe nach den unverwischlichen Stempel dieses wunderbaren Handarbeiters, den die Nachwelt den Größten an die Seite stellen wird.“ Die Pariser Bildhauer sind heute unerschöpflich in ihrer Feinschmeckerei für Stoff. Bei uns erregte es schon Aufsehen, als Van der Stappen mit seiner Seeländerin in Elfenbein und vergoldetem Zinn kam. In Paris kaufte Desbois bei der Demolierung der Sorbonne einige ehrwürdige Dippelbäume und schnitzte daraus entsprechende Sachen, z. B. eine nackte kauernde Greisin, die er „das Elend“ nannte, das Verrunzelteste und Ausgemergeltste, was es gibt, und dabei völlig mumienhaft durch die Naturfarbe jenes hochbetagten Holzes. Das Ding machte Sensation, so abstoßend es war. Es sollte uns wundern, wenn der junge Prager František Bílek, offenbar ein großes Talent, in seinen beiden Holzskulpturen von so wurzelknorrigem Wesen (Nr. 371 und 372) nicht daran gedacht hat.

Doch der Raum drängt, wir fassen uns also kürzer. In der Gruppe Charpentier-Dampt sehen wir noch manches Verwandte.

Neueste Zinnsachen von Jean Baffier, die blumenhaften Überschlankheiten Vallgrens, die hier schon Freunde haben, dann F. C. Carabins geistreiche Holz- und Bronzegebilde. Letztere sind eine Reihe von Serpentinösen in ihren seltsamsten Faltenwürfen, sie scheinen in Schmetterlingsflügel und Schiffsschrauben gekleidet zu sein. Unübertroffen bleibt freilich eine hier unbekannte Statuette der Urserpentinöse Loïe Fuller, von Rivière-Théodore, auch so einem Damptschen Geist. An dieser sind Kopf und Füße aus Elfenbein, das Haar rötlich angefärbelt, und das in schraubenförmigen Wirbeln umherwallende Schleiergewand ist aus rosig getontem Marmor, der das Anschmiegen und Bauschen, Spannen und Schweben des Gewandes mit origineller Naturwahrheit wiedergibt. Wir erwähnen diese Dinge, weil unser an farblosere Plastik gewöhntes Publikum schon bei weit geringeren Graden von „Chromie" zu erschrecken liebt. Die trefflichen Beiträge Van der Stappens, Framptons, des feschen Russisch-Mailänders Troubetzkoi, dann die Münchner Dinge (Floßmann, Hahn, Beyrer) seien hier bloß erwähnt, und einstweilen auch Khnopff; nur zwei bedeutende Stücke sind noch heute heranzuziehen. Albert Bartholomés Gruftplatte mit den ausgestreckten Leichnamen von Vater, Mutter und Kind ist nur ein Teil eines großen Totendenkmals, das von der Stadt Paris für den Père Lachaise bestellt wurde. Die Teile davon waren im Laufe von zwei Jahren vielfach abgebildet, so in Lützows „Zeitschrift" das große Grabestor, durch das ein Mann und eine Frau eingehen, er die Hand auf ihrer Schulter, beide ohne alles irdische Gewand, beide vom Rücken gesehen, wie sie eben die Schwelle zum Jenseits übertreten. Aus Photographien, die hier mitausgestellt sind, kann man sich von der großen Anlage einen Begriff machen. Die liegende Gruppe ist voll tiefer Frömmigkeit und erinnert geradezu, selbst in den Typen, an altchristliche Denkmäler, z. B. an die griechisch-ägyptischen Mumienporträts aus dem Faijum, die wir hier durch Theodor Graf gesehen haben. Der Ausdruck leidlosen Schlafes, die vier miteinander verflochtenen, im Beten eingeschlafenen Hände, die schlichte Wahrheit in der Behandlung der hageren, keineswegs „schönen" Körper — das alles ist voll Stimmung. Ein kleines Meisterwerk ist auch Stucks nachträglich eingetroffene Statuette einer reitenden Amazone. Zwei Nacktheiten, ein Mädchen und ein Pferd, zusammengepaßt, Beiwerk bloß der antike Helm und der geschwungene Speer. Vor einigen Jahren hat in Berlin der junge Tuaillon mit einer solchen Figur großes Aufsehen gemacht; es war wie eine Athener Ausgrabung. Bei ihm war aber der Ruhezustand gegeben, bei Stuck, dem Kampflustigen, wird gekämpft. Der kräftige Schluß, mit dem die Kriegerin sitzt, das eine Bein angezogen, das andere gestreckt, aber mit angestrengt einwärts gedrehter Zehe, liegt in der Natur des Augenblickes, denn sie lehnt sich eben zurück und holt weit aus zum Wurf. Mit der linken greift sie in die Mähne des Pferdes und reißt dessen Kopf nach links, um daran vorbei den Speer zu entsenden. Alles in einen knappen Moment gefaßt, und nicht minder knapp gegeben die Form, nirgends etwas Überflüssiges. Ein hoher schmaler Pfeiler, auf den der Künstler den

schlanken, nur mit einer feinen Profilierung versehenen Sockel gestellt hat, hebt die lebendig bewegte Figur, wie den Coleoni in Venedig, in eine höhere Luftschichte. Das reizvolle Werk ist eine angenehme Überraschung für Wien.

(7. April 1898.)

Neues von Max Klinger.

In unseren beiden gleichzeitigen Kunstausstellungen ist ein Schatz bester moderner Kunst aufgehäuft, wie er selbst in Paris, wenn beide Salons offen sind, sich nicht zusammenfindet. Dort hat man bloß die Ernte eines Jahres, hier trägt doch eine größere Zeitspanne bei. Und Wien hat so viel nachzuholen. Auf Max Klinger, den Zeichner, hat die letzte graphische Ausstellung einen weiten Blick eröffnet. Max Klinger, der Maler, der Bildhauer, war uns fremd geblieben. Nur ein Hörensagen ging um, bald von einer „blauen Stunde", die in Berlin viel zu blau gefunden worden, bald von einem Gekreuzigten, dem man in Dresden den fehlenden Lendenschurz in echter Leinwand vorgebunden. Seine farbigen Statuen haben den Weg nach Wien nie gefunden, obgleich der ergreifenden „Kassandra" ein großer Erfolg sicher war. Und sein vorjähriges Meisterbild: „Christus im Olymp," mit seinem herrlichen malerisch-plastischen Rahmen, taucht jetzt erst in Nachbildungen bei den Kunsthändlern auf. Das Büchlein aber von „Malerei und Zeichnung", wo sich auf 46 Seiten die intimsten Erlebnisse eines Schöpfers zusammendrängen, ist überhaupt ein Privatissimum des Buchdrucks, das nicht einmal ein Titelblatt hat und gar keinen Verleger nennt.*)

Und nun sind auf einmal vier neue Werke des Meisters in Wien; man kann sie sich aus beiden Ausstellungen zusammenlesen. Und er selbst war hier, bloß einen Tag; keine Macht war stark genug, ihn für die Eröffnungsfeier festzuhalten. Was ist ihm Gepränge? Einem Fürsten der „Griffelkunst" (so nennt er sein Zeichnen), der die erstaunlichsten Kostbarkeiten gleich Tand zu achten scheint. Da ist in der Sezession seine Folge von Zeichnungen zu „Amor und Psyche". Randzeichnungen, wie er sie versteht, seine „persönlichen Bemerkungen zu den Vorgängen". Gegenstände der Natur und Kunst: Menschen, Statuen, Tiere, und dazu alle ihre Schauplätze: das Meer mit seiner Bewegung, der Himmel mit seinen Lüften, der Wald mit aufsprießendem Wachstum und niederschießenden Wassern — das alles als Randbemerkung hingekritzelt, wie aus dem Stegreif des Einfalls, unmittelbar aus dem Handgelenk. Welch ein Formenschreiber lebt in dieser Arabeske, die nicht aufhört! Die vielgewandten Zeichner der Sezession standen dabei, mit doppelt gefaßten Kneifern, und vergrößerten sich die friesartigen Kopfbilder, die von Spinnen aus ihren zartesten Fäden geklöppelt zu sein scheinen; und sie fragten sich: wie macht er das? womit ist das gezeichnet? Da sind Blätter, die aussehen, als hätte

*) So noch mein damaliges Exemplar.

der Künstler ein Blatt gedruckten Text mitten in ein großartig komponiertes Bild hineingeklebt. In was für ein Bild? Unten unendliches Meer voll Götterlust, die sich tummelt; in den Lüften Kinderwesen, geflügelte, götterblütige, die sich im ewigen Spiel überschlagen, im Nichts durcheinanderkollern; oben Firmament, das sich soffittenartig schließt, sich giebelt, als festes Ornament etwas krönt, abschließt; Voluten herum, Figuren darauf, Allegorien, Symbole. Und man denke sich ein solches Gemälde bloß als Rahmen benutzt für ein bedrucktes Blatt. Was der Druck bedeckt, soll aus der Welt verschwinden; was an den Rändern zufällig unbedeckt bleibt, mag als Zierleiste stehen bleiben. Ein Abbild der ganzen Götternatur verschwendet er als Arabeske. Wir übertreiben nicht. Man sehe doch, wie er da gearbeitet hat. Er nimmt ein Folioblatt gedruckten Text und zeichnet mit der Feder das alles rundherum. Dann — als schriebe er einen Brief — wendet er das Blatt und tut auf der zweiten Seite das nämliche. So sorglos, so unzeremoniös mit seinem eigenen mühsamen Kunstgebilde zu verfahren, — ein gewöhnlicher Lithograph schont sie mehr.

Doch, das ist der große Griffelmann, der es tun kann. Der Maler dürfte sich mehr schonen. Der Maler in Klinger hat immer Mühe, und man sieht diese Mühe. Tut das seinen Gemälden Abbruch? Tausende von Malern würden darüber gequält erscheinen, den Zuschauer verstimmen, der sich nur an mühelos strömendem Schaffen erbaut. Er will sich einer großen Naturkraft gegenüber fühlen, die ihn mitnimmt, hinauf; und die Kunst ist ja die herrlichste Naturkraft! Aber Klinger ist einer, dem die sichtbare Mühe nicht schadet, eher nützt. Er ist so voll von sich selbst, er hat so viel Ungesagtes zu sagen, Eigenes, Starkes, Neues, daß man seinem Ringen mit Spannung zusieht. Insbesondere seinem Ringen mit dem malerischen Element. Er und die Farbe Leib an Leib. Er siegt eigentlich niemals, und doch ist er niemals überwunden. Die spezifische Art von Sinnlichkeit, die dem gebornen Koloristen in die Wiege gelegt ist, kann nun einmal kein Genie erarbeiten. Aber bewundernd sieht man, wie er die Farbentöne, die in seinem Innern schweben, dennoch verständlich anzuschlagen weiß. Sie ist da, die seltsame Farbenmusik, wenn auch nicht von einem Virtuosen gespielt, sondern von dem Komponisten selbst, der nicht auf das Konzertieren eingedrillt ist. Da ist in der Sezession jene große nackte Form, die am Strande liegt, in einem flau flimmernden Gemisch von Sand und Wasser, das förmlich einen brackigen Geschmack hat, für die Geschmacksnerven des Auges nämlich. Das Weib liegt da, ungeheuer im Aufbau seiner Massen, wie ein gestrandeter Walfisch. Ein großartiges Gebäude, derb, unfranzösisch. Das Gesicht in meisterlicher Verkürzung gesehen, der eine Arm auch. Wird er diesen gewaltigen Umriß mit Fleischton von entsprechender Stärke füllen können, wie ein Kristallgefäß mit farbigem Getränk? Es gelingt ihm. Der Ausstellungssaal, mit buntem Zeug rechts und links, ist ja nicht der richtige Ort, das Bild braucht seine Umgebung, die es zum dekorativen Bauglied macht. Und doch hat er den starken Ton angeschlagen. Da liegt Farbe in Farbe, durcheinandergerippelt, ineinandergekleistert, aufeinandergetätschelt, nicht tizianisch einfach hin-

gestrichen. Aber es ist doch ein Fleischton von Größe und, was kein alter Venezianer ahnen konnte, ein moderner Fleischton. Denn es liegt Luft darauf. Sie fließt über die Lokalfarbe und tönt sie atmosphärisch, die benachbarten Kurven senden sich gegenseitig ihre Reflexe zu, daß sie stellenweise (wie der Busen) nicht Schatten, sondern Licht zu werfen scheinen. „Das Fleisch in seiner seidigen Weichheit", wie Klinger sagt, ist das nicht, aber es erinnert daran. Es ist schließlich ein Fleischton, in dem viel vorgeht, ein farbiges Erlebnis. Um diesem Ton den vollen Klang zu geben, läßt Klinger ein einfarbiges, helles, ruhiges Meer hinter der Figur fast bis an den oberen Rand des Rahmens steigen. Das Weib liegt wie auf einem hellen Laken und ist bloß beschäftigt, sich in seinem Ton zu verdichten. Freilich ist der Saal, bei seiner Helle, beinahe zu klein, um die Entfernung zu bieten, in der diese Bemühung zu einem ruhigen Eindruck gelangt.

Also Klinger ist kein eigentlicher Maler. Aber er muß trotzdem malen, denn er ist zur Überzeugung gelangt, daß man, was die eine Kunst ausdrückt, mit der anderen niemals sagen kann. Und er stellt die Malerei zuhöchst. „Malerei ist der vollendetste Ausdruck unserer Freude an der Welt!" Noch immer, nach so langem Eroberungskriege, fühlt er unvermindert „die Bewunderung, die Anbetung dieser prachtvollen, großschreitenden Welt", und in jedem Kampfe fühlt er sich besiegt, und was ihn anfaßt, ist „der ganze Jammer der lächerlichen Kleinheit des kläglichen Geschöpfes im ewigen Kampfe zwischen Wollen und Können". Was er schließlich im besten Falle leisten kann, das ist, „sich künstlerisch mit der Natur seiner Eindrücke und seinen Fähigkeiten abzufinden". Man kann nicht resignierter sprechen, wenn man ein so starker Kämpfer ist.

Auch die große „Kreuzigung" ist in diesem Sinne ein Kampfbild voll Resignation. Eine friesartige Zusammenstellung; mehrere Gruppen, dazwischen zwei einzelne Figuren, Christus am Kreuz und Maria, die sich frei von der Landschaft abheben. Rechts vom Beschauer stehen die drei Kreuze im Steinpflaster der Richtstätte; um sie aufzupflanzen, hat man an drei Stellen die Steinwürfel herausgerissen. Wie mancher entlaufene Sklave mag auf diesem Montfaucon von Jerusalem schon am Kreuz verschmachtet sein! Nicht an dem stilvollen, monumentalen Kreuz der Renaissancekunst, das eine Art Ehrenpranger ist, ein Gerüst für eine religiöse Demonstration, sondern an der wirklichen, ordinären crux des römischen Scharfrichters. Zwei roh zugehauene Balken, beinahe nur Bretter, wenig über Mannshöhe, und daran zwei angenagelte Hölzer, das rittlings zu benützende Sitzbrett und das Klötzchen, auf dem die Füße stehen. Da weht Henkerluft, echtere noch als bei den Frührenaissanceleuten, einem Rogier van der Weyden oder Antonello da Messina, die sich in ganz abenteuerlichen Kreuzformen ergingen. Es ist übrigens auch eine Kreuzigung ohne Heiligenscheine. In der Mitte steht Maria Magdalena und streckt dem Gekreuzigten die gerungenen Hände entgegen. Ihre zusammenknickende Haltung muß gestützt werden von Johannes und einer Frau. Weiter links folgt Maria. Dann eine große Gruppe von

Juden und Heiden. Die merkwürdigste Gestalt ist Maria. Keine stilisierte Schmerzensmutter von kalligraphisch umschriebener Schönheit, sondern zunächst die Mutter eines Menschen. Eine alte Frau, hager, aufrecht wie in einer Versteinerung. Das kleine, so klein gewordene Profil mit der noch edlen Nase, den völlig erstorbenen Augen, den scharf zusammengepreßten Lippen ist unendlich ergreifend. Die ganze Figur ist stumme Tragik. Selbst die Gebärde stumm; sie krampft die beiden Hände still vor der Brust zusammen. Und da ist kein blauer Mantel über rotem Gewand, sondern eine schwarze Witwen- und Waisentracht. Sie hat ein gewöhnliches schwarzes Umhängetuch ganz eng um sich zusammengezogen, und den Kopf deckt eine schwarze Haube aus Stoff und Spitzen, ihr schwarzer Spitzenbesatz fällt vorne dachförmig tief über die Stirne herab. Diese ganze Profilfigur hebt sich als Silhouette vom landschaftlichen Hintergrunde los; ihre einfache Umrißlinie ist so überaus interessant empfunden und erfunden, daß man sie nicht bald zu Ende studiert. Diese Gestalt voll intimster Tragik und heroischer Fassung ist eine der großartigsten der modernen Kunst; mit durchaus menschlichen Mitteln ist hier das Übermenschliche gegeben. Das schwarze Tuch Marias! Es dürfte wenig bekannt sein, daß Canova es war, der es zum erstenmal anzuwenden wagte. Auf dem Altarbilde, das er sich selber malte, für den Altar des „tempio“, den er in seinem Geburtsorte Possagno erbauen ließ. Es erregte damals einen wahren Schrecken in der Künstlerwelt. Aber was ist sein schwarzes Tuch gegen das schwarze Tuch Klingers! So ist Maria die Heldin dieser Kreuzigung. Sie und ihr gekreuzigter Sohn stehen sich Auge in Auge gegenüber, gleich starr beide. Allein er blickt schon weit über sie hinweg. Auch er ist im Profil gegeben, der Rumpf besonders fein im Ton modelliert. Um das todblasse Antlitz fallen goldene Locken, wie bei einem christlichen Apollo. Man muß an die Goldelfenbeinstatuen der Alten denken, wie überhaupt der Plastiker viel in das Gemälde hineinspielt. Die Frau, die Magdalena stützen hilft, muß eine Schwester von Klingers marmorner Kassandra sein. Der Johannes, der ihr beisteht, hat etwas von der Beethoven-Maske, die in der jungen Schule eine so große Rolle spielt. Stuck hat sie gemalt, um sich von seinen Medusenhäuptern zu erholen. Die Totenmaske Beethovens hat Klinger auch für den heiligen Josef benützt, in seinem Gemälde der Pietà. Maria Magdalena weist prachtvolle Elemente auf. Das rote Gewand von einfachstem Wurf, das rotblonde Lockenhaar und der goldige Teint fließen so gut ineinander. In den Gruppen links sind lauter Charakterfiguren beisammen. Ein schwarzhaariger Schreiber sitzt und nimmt das Protokoll auf. Ein verbissener Pharisäer diktiert ihm. Die kirchenpolitische Behörde steht dabei, hoch und hager, mit langem Graubart, in rotseidenem Kaftan und gelbseidenem Gürtel, ein rotes Käppchen auf dem Scheitel. Der lange Mann ist hart und ruhig, er verkörpert einen unbeugsamen Gedanken, der von Menschenopfern lebt. Auch ein saures Römergesicht ist da, neben einem rothaarigen Juden. Ganz links aber stehen zwei flotte frische Heiden. Der Jüngling mit der Lanze, eine italienische Renaissancefigur, die an den heiligen Liberalis in Giorgiones Meister-

werk, der thronenden Madonna zu Castelfranco, erinnert. Und neben ihm eine schöne junge Heidin, mit einem Tropfen Herodias-Blut in den Adern, reich geschmückt wie zu einem Sonntagsausflug. Sie sieht ohne inneren Anteil zu, mit einem Lächeln sogar, weil es doch gar so kurios ist, daß das der König der Juden sein soll. Noch einiges Nackte ist zu erwähnen. Klinger ist der begeisterte Vorkämpfer des unverhüllten Menschen und Verfolger des „unglaublichen Feigenblatts“. Zwei nackte Henkersknechte drücken sich um das Kreuz des guten Schächers und der Jüngling mit der Lanze läßt vorne ein herrliches nacktes Bein voll aufleuchten. Eine wahre Wohltat, diese pralle animalische Gesundheit zwischen all den Kleidern. Den Hintergrund aber bildet die Landschaft von Jerusalem. Zunächst das tiefe Tal Josaphat, zwischen dessen schwarzen Zypressen ein blauer Teich und weißes Torgemäuer aufleuchten. Dahinter die Hügel mit der Stadt, über deren Haupttor ein gewaltiger viereckiger Torturm dunkelt, wie der (nun abgetragene) venezianische auf der Akropolis von Athen. Schatten liegen über der Stadt, und am hellen grünlichblauen Himmel, den der Abend schon rosig färben will, haben sich die silbernen Lämmerwölkchen gerade verdüstert. Ein Wind scheint daherzufahren und wird sie zu Haufen fegen. Auf den Theatereffekt des Ungewitters und Erdbebens läßt sich Klinger nicht ein; einer, der so viel Einzelnes über die Sache selbst mitzuteilen hat, kann nur ruhiges Tageslicht brauchen.

Und nun steht da jene lebensgroße, farbig getönte Marmorfigur einer Badenden, die das Beste ist, was das Künstlerhaus jetzt enthält. Das Inhaltreichste, Eigenste, etwas Unnachahmbares. Keine Spur daran von jenen „widerwärtig künstlichen Lappen“, welche die Entrüstung Klingers erregen. Eine weibliche Menschenschönheit, der der Meister alles abgewinnt, was physisch in ihr ist. Die ganze Last ruht auf dem linken Beine, das rechte tritt hoch angezogen auf einen Baumstrunk. Eine starke Vorneigung des Oberkörpers läßt am gestrafften Rücken das ganze subkutane Spiel von Anatomie angehen. Im Gegensatz zu diesem Mechanismus von bewunderungswürdiger Feinheit ist die Vorderseite durchaus beseelter Organismus. Die verfügbaren Massen folgen zunächst ihrem eigenen Gewichte, aber diese Bewegung gehorcht der energischen Handlung, die das Mädchen vornimmt, indem sie beide Arme hinter sich schiebt, so daß die Hände sich in ihre linke Weiche geschmiegt fassen. Dadurch entsteht eine Gruppierung der Elemente, die von jeder Seite neue perspektivische Verschiebungen und Überschneidungen ergibt. Die Durchführung des mechanischen Problems an dieser Figur ist überaus geistreich. Dabei ist, nach Klingers eigener Forderung, „jeder Punkt voll und ganz aufgeklärt und durchgearbeitet.“ Man betrachte etwa den linken Arm, der sich mit einer Spiralbewegung um seine Achse dreht, und das gefügige Verhalten des Ellbogengelenks. Oder das aufgestemmte Knie, das seinen Bau durch so viele Einzelformen andeutet. Von der Höhe einiger Türstufen herab genießt man eine Art Panorama des Rückens. Der Griff allein, mit dem die Hände sich fassen, ist ein Schauspiel. Ein so lebendiger Griff, daß man glaubt, er werde sich auch wieder

lösen können. Das Leben in diesen Händen ist so groß, daß der Künstler der Versuchung nicht widerstand, einen freien Daumen eigens rosig zu tönen, um diesen Eindruck noch zu steigern. Die ganze Kühnheit des plastischen Gedankens, der dem Meister vorschwebte, erkennt man von der Seite aus, wohin der linke Ellbogen deutet. Da hat man im Vorgrunde diesen Arm, dessen Herausragen den dahinter liegenden Massen eine so große räumliche Tiefe gibt; sie so „kubisch" macht, würde Hildebrand sagen. Und in der großen Bucht, die der vorgeneigte Körper bildet, herrscht die denkbar größte Mannigfaltigkeit von Formen- und Lichterspiel. „Die schönsten Flächen- und Formenkombinationen" kommen zustande, und dabei sind auch tiefe Schatten gegeben, denen gegenüber das hochgestellte rechte Bein einen dreieckigen Durchblick von ganz mächtiger Wirkung gewährt. Es ist keine Rodinsche Phantastik aufgeboten, um diese großartige Wirkung zu erreichen; es geht keine Novelle in diesem weiblichen Akt vor, wie in allen Erfindungen des großen Pariser Meisters. Klinger haßt gerade „jene Novellistik, in der die ruhige, natürliche Form wie ertränkt erscheint". Aber ihm gewährt die ruhige, natürliche Form, was sie nur einem Genie von solch starker Eigenempfindung zugesteht. Allerdings muß er sie ihr abringen, auch er, und er ist dann bescheiden genug, offen zu gestehen: „Es gehören stärkste Anstrengungen dazu, sich aus dieser Flut zu einer einfachen künstlerischen Auffassung durchzuarbeiten und die Kunst im Menschen, in der Natur zu suchen, statt im Abenteuer." So gesteht ein Riese seine Schwäche und legt Verwahrung dagegen ein, daß man ihn für einen Übermenschen halte.

Klingers Badende ist selbstverständlich gefärbt. Er ist überhaupt ein Mann des Gesamtkunstwerkes. Wenn Adolf Hildebrand, der athenischeste Deutsche, was Form anbelangt, in seiner Schrift: „Das Problem der Form in der bildenden Kunst" das Färben der Plastik nur sehr bedingt zugeben will, so ist Klinger freisinniger und wundert sich, daß „wir der farbigen Skulptur so zaudernd gegenüberstehen". Schon weil „das schrille Weiß des Marmors zum Übermaß der Technik verleite". Ganz mit Unrecht, meint er, fürchte man in der farbigen Plastik das Übermaß des Realismus; Hildebrand dagegen hält alle „Bemalung vom Gesichtspunkte der direkten Naturwahrheit aus für eine Roheit". Das kann gewiß nicht zugegeben werden. Überhaupt ist es schlimm um solche Erlaubnisse oder Verbote bestellt. Ein Gesetz, vollends ein ästhetisches, fließt stets aus der Individualität des Gesetzgebers; und morgen vielleicht wird einer geboren, der gerade das kann, was Drako oder Solon für unmöglich hält. Klinger selbst begnügt sich mit mehr oder weniger Tönung. Das schließt nicht aus, daß ihm einmal eine Plastik einfallen kann, die ihrer Natur nach starkfarbig sein muß.

(23. April 1898.)

Fernand Khnopff.

Ausstellung der Sezession.

Niemand hätte gedacht, daß der Obermystiker von Brüssel in Wien einen so großen Erfolg haben würde. Daß man ihn hier sogar in der praktischen Form von reihenweisen Ankäufen feiern würde. Khnopff, den Dunklen, in Wien, dem hellen. Es ist merkwürdig, die Wiener zu sehen, wie sie an jener Wand voll Rätsel, voll anmutiger Unlösbarkeiten, angestrengt herumdeuten. Die ganze Luft schwirrt dort von Fragen. Auf manche findet sich eine Antwort, auf andere nicht. Aber diese Sachen sind vor allem auch so „hübsch", daß die Leute sich mit ihnen lange beschäftigen, ein wenig wie mit jenen eleganten puzzles, die die Engländer zu erfinden pflegen, mechanischen Rätselspielzeugen, deren geheimer Handgriff erraten werden muß. Nun, Fernand Khnopff war kürzlich in Wien. Die Jungen haben ihn auf Händen getragen und bei herzlichem Gelage gefeiert. Man konnte ihn da fragen, was er sich bei diesem und jenem Werke gedacht; was das symbolische Dritte daran sei; wo die Allegorie hinaus wolle oder wo das suchende Experiment einzudringen trachte. Der hübsche, schlanke, blondbärtige Mann sagte einem alles. Das heißt alles, was er selber weiß. Denn es ist ja klar, daß er so manches dunkle Empfinden selbst nicht in Worte zu kleiden wüßte, das er in Formen gefaßt hat. Diese malerischen Rebusse gleichen den lyrischen Logogriphen in Maeterlincks „Serres chaudes". Wüßte Maeterlinck zu sagen, warum ihm in einer gewissen Stimmung eine alte Frau einfällt, die auf der Schwelle eines Krankenhauses sitzend Erbsen schält? Und warum er zwei Dutzend solcher Einfälle, die für den Leser keinen Zusammenhang haben, zu einem Gedicht zusammenreiht? So manchesmal erinnert Khnopff an ihn durch Zusammenstellungen, die sich nicht ausdrücklich erklären wollen. Der Zufall des Ateliers spielt gewiß oft mit. Der gewöhnliche Menschenverstand ist wie eine gemütliche Stubenlampe, in deren Licht sich alles so schön handgreiflich ausnimmt; aber verhängen Sie die Lampe und da werden Sie einmal sehen, welchen fremdartigen Tanz alle die vertrauten Dinge aufführen.

Machen wir einen Versuch. Etwa mit dem Bilde: „Venus" (Nr. 215). Eine Venusstatue steht auf einem viereckigen Sockel, und dieser augenscheinlich auf einem Pfeiler, einem stählernen sogar, der aus einem unabsehbar tiefen Abgrund emporragt. Die Seiten des Sockels sind mit lugubren Figuren verziert; eine verwitterte Tafel mit kaum lesbaren Schriftzügen lehnt daran; auch an den Wänden des Abgrundes sieht man da und dort Buchstaben, die man nicht deuten kann, dazwischen ein verblichenes Bild, das ein byzantinischer Heiliger gewesen sein kann. Dicht neben der Statue steht eine blaue Säule, die vielbesprochene lapisblaue Säule Khnopffs, die auf noch etlichen Bildern vorkommt, und die er sogar in natura hiehergeschickt hat. Hinter der Venus aber liegt am Rande des Abgrundes eine Löwensphinx mit katzenhaft samtigem Fell. Die Venus hebt sich marmorweiß von

ihr ab. Eine hochbusige Sphinx mit einem starren Totenkopf, den eine Tiara krönt; einem Totenkopf, der gleich den Köpfen der hauptumlockten assyrischen Stiermänner arrangiert ist. Und Frau Venus hat auch keinen Kopf, wie die auf dem Kapitol oder in der Tribuna, sondern etwas wie das rundliche Köpfchen einer modernen Gamine, mit dichtem, schwarzem Haar, mit knabenhaft kurzem, das über den Augen wagerecht abgeschnitten ist. Man wird gestehen, daß da Sachen beisammen sind, die in der lieben Natur nicht miteinander wachsen. Ob nicht auch im Atelier? Wenn die obenerwähnte Lampe nicht verhängt ist, erscheint diese scheinbar hochmystische Szene als ein einfaches Stillleben in der Künstlerwerkstatt. Vielleicht hängt über der Venusstatuette just die Photographie eines halbwüchsigen Knaben und auf dem Löwenfell dahinter liegt ein Totenkopf, dem sich ja eine Tiara aufsetzen läßt. Die angelehnte Tafel mit den geheimnisvollen Runen ist vielleicht nur ein Reißbrett oder hat einen anderen harmlosen Ursprung; wenigstens lautet eines der Rätselworte darauf einfach: „étude.“ Was kann nicht alles vorkommen in einem Atelier, dessen Besitzer der Landsmann eines Wiertz ist, des Mystifikators nach der romantischeren Manier der Dumas-Zeit, wo Blut und Flammen in Strömen flossen. Immer wieder diese blaue Säule! Solche Lieblingsgegenstände Khnopffs nehmen sich aus, wie ein Fetisch seiner abergläubigen Dämmerstunden, oder wie ein Amulet, das ihn beim Schaffen anregt. Da stehen denn diese Dinge, halb zufällig, halb absichtlich zusammengeschoben — und nun verhängt Khnopff jene Lampe, und die toten Dinge fangen ihren lebendigen Spuk an, und Vénus gamine bekommt einen großen Heiligenschein, wie auch noch keiner gemalt worden, ein blendendweißes elektrisches Phänomen, in das sogar eine Art Glühlicht eingeschaltet ist. Denn Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhundertendes sehen auch anders aus, als die einer Zeit, die ihr Öl aus Sonnenblumenkernen preßte. Der Beschauer aber mag sich an dem puzzle toll deuten; Stoff genug ist da für ein ganzes isiakisch-orphisch-maurerisches Sanhedrin....

So, nun hätten wir uns an diesem Blatte müde gedeutet. Khnopff ist vermutlich sehr befriedigt davon, er hat uns, so scharfsinnig wir sind, aufs Eis geführt. Bei ihm gibt es nämlich oft auch eine ganz einfache Formel für eine solche Szene. Gleich das soeben besprochene Blatt ist nichts anderes als ein Titelbild, eines der so beliebten frontispices, die man im nächsten Jahrhundert wütend sammeln wird, die von Rops voran. Es wurde für ein Buch des „Sâr“ Joséphin Péladan gemacht; „le vice suprême“ heißt es. Der Sinn ist: allem beschränkenden Dogma zum Trotz (das ist die Sphinx mit der Tiara) wächst doch immer wieder im Vordergrunde aller Dinge die Liebe in die Höhe. Das ist alles. Die farbige Zeichnung konnte indes durch keine Methode befriedigend vervielfältigt werden. Also nahm sie der Künstler wieder an sich... Überhaupt illustriert er häufig; auch eine Stelle aus einem Dichter, oder ein Endchen Romanstoff, an dem dann der Beschauer seine Zähne üben kann. Das gehört mit zum Wesen seiner Kunst; man soll fühlen, daß es bedeutet, aber nicht wissen: was. Es ist, als hätte das Fragezeichen für ihn einen eigenen Formenreiz,

so daß „sinnig“ und „sinnlich“ sich ihm fortwährend durchdringen, sich gegenseitig symbolisieren. Ist es nicht, als wäre es gar kein reiner Zufall, daß das Fragezeichen und Hogarths Schönheitslinie einander so ähnlich sind?

Er ist ein moderner Romantiker eigener Art. So sehen sie im Zeitalter der Hypnosen aus. Ist es auch Zufall, daß der geflügelte Kopf, den er so oft gebildet hat, ein antiker Hypnos (Schlafgott) aus praxitelischer Zeit ist? Mancher erinnert sich vielleicht, ihn schon früher auf Khnopffschen Bildern gesehen zu haben. Einmal wirklich als einflügeligen Kopf, wie er im British Museum steht. Und der reizende kleine Fittich an der marmornen Schläfe war blau. Blau ist offenbar seine Lieblingsfarbe. Als er in Wien war, brachte er die meiste Zeit in den Museen zu; zwei Vormittage in der Albertina allein. Einen der beiden widmete er ganz und gar den Zeichnungen Dürers, den anderen denen Rembrandts. Der Zeichner Khnopff konnte sich kaum von ihnen trennen. Im übrigen aber suchte er hauptsächlich blaue Dinge. A la recherche du bleu geriet er im kaiserlichen Kunstmuseum auf die herrliche Sammlung von Kunstwerken aus Lapis Lazuli. Dann im naturhistorischen Museum auf ganze Sammlungen von blauen Schmetterlingen, blauen Schlangen, blauen Vögeln. „Des bleus magnifiques!“ schwelgte er noch in der Erinnerung. „Und merkwürdig, all das kommt aus Brasilien!“ fügte er hinzu... So geht immer noch auch der modernste Romantiker der unvermeidlichen blauen Blume nach, auf seine Art.

Man kann sagen, Blau ist das Lieblingsgewürz in der Farbe Khnopffs. Auf jener lapisblauen Säule steht eine kleine mattblaue Glasvase, und es hängt daran jene so überaus intrigante Maske mit tiefblauen Schläfenflügeln. In dem Glase lehnt ein grünes Reis, und um das ganze Antlitz schlingt sich goldener Lorbeer, und goldene Blumen hängen in die Stirne herein. Es ist ja nicht verboten, sich auch bei diesem Stillleben etwas zu denken; aber notwendig ist es nicht. In Brüssel war diese Maske, die bloß ein Gipsmodell ist, voriges Jahr in Elfenbein, Goldbronze und blauem Email auf einer Säule aufgepflanzt und wirkte wie eine moderne Medusa. Er liebt ja die Medusenhäupter. Da hängt eines, bleich, wie zu Marmor erstarrt, mit weißen Augen; von den herabhängenden Schlangen, die seine Locken bilden, krümmt sich eine unten in die Höhe und leckt an dem bluttriefenden Durchschnitt des Halses. Enkel des Wiertz! Aber er ist doch so ganz anders. Wiertz erfand und malte, wie ein Franzose, mit der sozialistischen Allegorie und der glatten, bourgeoisen Technik der Guizot-Zeit. Khnopff ist ein Mitträumer der englischen Präraffaeliten. Einst stand er Wiertz näher. Da ist z. B. jener Selbstmörder („Vor der Entscheidung“, Nr. 220) in seiner manfredisch öden Gegend, den Rockkragen bis über die Ohren emporgezogen, zugeknöpft, barhaupt, mit langen Schritten in die Dämmerung hinein. Es ist ein Jugendwerk, sein erstes Ölbild, 1880 gemalt. Damals wurde es von der Kritik heillos verrissen. Vielleicht weil es schon ganz modern auf einen angeschlagenen düsteren Ton gestimmt ist. Die englischen Primitivisten, diese Feinschmecker des Beziehungs-

reichen in Form und Einzelheiten, haben ihn dann in die Schule genommen. Burne-Jones ist sein intimer Freund. In dieser Schule vergaß er das bischen Schniegelei, das er in Paris, bei Jules Lefébvre gelernt, nur ein paar Monate lang. Vom Rechtsstudium war er zur Malerei übergesprungen und hatte sich bei Mellery die Anfangsgründe geholt, spät, erst 1878, schon zwanzig Jahre alt. Ja, die Engländer! Auch sein Lieblingstypus, mit dem starken Kinn, dem steilen Profil und dem kurzgefaßten Hinterhaupt ist englisch; englische Modelle verwendet er mit Vorliebe. Manche seiner Rätselbilder erinnern geradezu an Burne-Jones; so jene „Einsamkeit", an der so inhaltreiche Seifenblasen hinanflattern, jede wie ein Traum, von einer händeringenden Frau, von einer lichterloh brennenden Feuerlilie usf. In solchen Kugeln aus schimmerndem Nichts geht bei Burne-Jones die Schöpfung der Welt vor sich. Khnopff ist aber noch viel dunkler als der englische Symbolist; er hat eine rechte Lust am Undeutbaren, höchstens daß man diesen oder jenen Zipfel lüften kann. Wer erklärt etwa das Aquarell: „Der Argwohn" (Nr. 223)? Da gibt sich alles wie geheime Beziehung, ohne daß es das zu sein braucht; selbst das Endchen Ornament am Sockel ist ein Motiv, in dem Augen (pfauenblaue Argusaugen!) verwendet sind.

Seine Phantasie spielt, Statuen werden ihm zu Menschen und Menschen zu Statuen, und er läßt sie verständnisvoll miteinander verkehren. Die Medusen und Sphinxe, mit denen er so intim ist, sind solche Gemische aus Organischem und Unorganischem. Und er hat eine besondere Vorliebe für Torsos. Er schneidet die Natur oben und unten ab, wie es ihm beliebt; manchen Kopf sogar unter den Augen. Er umschneidet die Erscheinung, nach seiner eigenen Regel vom goldenen Schnitt. Oft tut er es, um in seinen kleinen Formaten so viel als möglich unterbringen zu können. Zuweilen läßt er wenig mehr übrig, als die eine Gebärde, die er braucht; so in der seltsamen Bildernovelle: „Das Opfer," eigentlich „L'offrande". Ein langer weiblicher Arm, der vor eine Marmorbüste eine Blume hinlegt. An dem Arm ist auch eine Schulter, und auf dieser sitzt ein Kopf mit rotgoldigem Haar, ein neuenglisch-antikes Gesicht mit dem trotzigen Ausdruck einer Seele, die mit dem wirklichen Leben abgerechnet hat und deren Symbol eine künstliche (!) Blume geworden ist, die sie einer marmornen (!) Menschenbüste darbringt. Auf einer (lapisblauen!) Marmortafel liest man in der Wand dahinter mühsam das Wort „Nevermore". Daß man nebenbei noch vergebens an der dünn hingeschwungenen eisernen Stange im Vordergrunde herumrät..., „mein Gott, ich habe diese Stange in meinem Atelier und liebe ihre Bewegung." So der Künstler, wenn man ihn darum fragt. An einem Ende der Stange hat er eine Art Monogramm der Zahl 3 aus Ringen angebracht; er fühlte das Bedürfnis dazu. Den Sinn solcher Spielerei allein zu erraten ist unmöglich. Da ist z. B. ein Rahmen, der zwei frontispices enthält. Das eine hat die Aufschrift: „hirsute adornments and their lore" (borstige Verzierungen und ihre Verschlingung). Es ist von ganz privatem Ursprung und bezieht sich auf... neueste Haar- und Bartmoden. Die unerklärlichen Ornamente an dem

großen schmiedeeisernen Rade, das darauf vorkommt, sind lauter stilisierte Haar- und Bartmotive. Erraten Sie das gefälligst. Zuweilen kann man solches Spiel der Phantasie besser belauschen. So bei seinen Variationen über das Thema „Zeit“, wobei immer wieder die Uhr mitspielt. Es liegt etwas wie Neckerei, die schmerzt, in jener einzelnen Figur: „die Stunde“ (eigentlich „die letzte Stunde“), die im Kirchturm am Glockenseile zieht. Jeder Strich ist da apart. Die Figur trägt bloß ein Hemde, aber die Schilderung aller Seltsamkeiten dieses einfachen Hemdes würde zu weit führen. Der rechte Arm ist bis über die Achsel bloß, um im Töten nicht gehindert zu sein (omnes vulnerant, ultima necat!); der linke Arm aber ist geharnischt, das ist der Schildarm, und wenn man seine Rüstung durch ein Mikroskop betrachtet, sieht man, daß sie aus lauter winzigen Glockenmotiven zusammengesetzt ist. Sinn bis ins Molekül, wie ja auch bei Menzel und Klinger. Wie Khnopff ein Kleinod anbringt, damit allein kann er verdutzen. Man betrachte etwa die beiden blauen Dinger, die mit einem System weißer Seidenfäden um die Brust jenes Jünglings befestigt sind. Das ist in dem großen Bilde: „Die Liebkosung.“ Ein Prachtstück Khnopffscher Kunst, diese Leopardensphinx, die so sprungbereit auf der Hinterhand sitzt und in deren Frauengesicht alles lauert; selbst die Augen scheinen sich zu ducken unter ihren fast geschlossenen Lidern. Der Leopard war im Mittelalter eines der Symbole der Wollust. Übrigens ist dieser Leopard gar keiner, sondern ein Gepard. Das sei nämlich unter allen wilden Tieren das schlangenähnlichste, le plus rampant; und gar nicht wegen seiner mystischen, sondern wegen seiner plastischen Eigenschaften habe er es gewählt. Wie denn überhaupt gar nicht hinter allem, was er macht, Gott weiß was stecke. „Da ich einmal als Symbolist katalogisiert bin, will man in allem einen geheimen Sinn spüren. Wie ich zu den Dingen komme, wo der Ausgangspunkt ist, weiß ich oft selbst nicht. Ich schaffe mir meine eigene Welt und gehe in ihr spazieren. Eine Welt... ich weiß nicht, eine rosige Welt, wie die rosenrote Heidekrautlandschaft da im Gepardbilde. Man hat mich einmal um meine Ansicht über die Kunst befragt und meine Antwort war: L'art est une ivresse de première classe... Was übrigens das Gepardbild betrifft, ist es auch nicht gar so mystisch, wie man glaubt. Es ist eine ganz landläufige Allegorie: Der Mensch vor der Wahl zwischen dem Vergnügen und der Macht. Was die beiden blauen Kleinode an der Brust des Jünglings sollen? Nun, Sie sehen, es sind damit zwei störende Punkte auf der Haut verdeckt.*) Ich wollte das Nackte als eine Art feines Gewand darstellen, der schöne, aufrichtige Ton der Haut sollte wie ein glattes Kleid von vornehm matter Farbe wirken, und dazu habe ich alle Teile, die sich auf organische Verrichtungen beziehen, verdeckt.“ So der Meister, wenn man ihn in die Schraube nimmt.

An diesem schönen Bilde entfaltet sich auch die Technik Khnopffs höchst vorteilhaft. Sein Vortrag ist von einer förmlich keuschen Vornehmheit. Seine Linie ist ganz aristokratisch, seine Farbe von einer

---

*) Die Brustwarzen.

verhaltenen Üppigkeit, meist eine durchaus gedämpfte Harmonie. Man könnte sein Kolorit ein homöopathisches nennen; er scheint oft mit Zehntausendsteln wirken zu wollen, und überredet uns, daß er wirklich gewirkt hat. Seine farbige Plastik ist auch höchst eigenartig. Eine ideale Frauenbüste zum Beispiel aus weißem Marmor — an der ihn übrigens der dicht geschlossene Mund am meisten interessiert — ist mit Farbenspuren von auserlesenster Feinheit bedacht. Sogar blaue Sternchen hat das Kopftuch, und doch ist alles nur farblose Farbe. Damit stimmt völlig, daß die Form selbst in einer gewissen zärtlich verwischenden, streichelnden Weise gegeben ist. Auch das ist sinnlich, aber es liegt etwas Vampyrhaftes, Blutsaugerisches in all dieser Sinnlichkeit Khnopffs. „Rote Lippen" nennt er ein solches Gespenst. Mitunter steigert sie sich zu dämonischem Vollblut, wie in der farbigen Statue „Vivien", präraffaelitischen Angedenkens. Ein behexender Genußkopf auf einem Rumpf, der sich im Tanze wiegt. Die Figur ist in der Schenkelmitte abgeschnitten, aber auch halbe Dämonen tanzen, wie zerstückelte Seetiere in jedem Abschnitzel das nämliche Leben davontragen. Vivien ist die niedliche Hexe, die in Tennysons „Königsidyllen" Merlin sein Zauberbuch wegnimmt. Es ist auf eine Muschelschale geschrieben und sie preßt es im Tanz an die Brust. Dieser langsame mystische Tanz, bloß mit dem Torso, und dazu dieses Spiel des offenen Mundes und der Nasenlöcher,... was sie ihm in dem Moment sagt, die Berückerin, ist sehr einfach. „Imbécile!" sagt sie ihm.

Bei den reizenden Landschaften Khnopffs ruht der Beschauer aus und freut sich, hier wenigstens nicht zur Superklugheit aufgefordert zu sein. Die auserlesene kleine mit dem Regenschleier ist ein Kabinettstück. Mit einer ganz kleinen Schachtel, in der fünf bis sechs Pastellstifte stecken, spaziert Khnopff durch die Ardennen und holt sich so eine „bruine". Oder so ein „abreuvoir", wie die große Pastelllandschaft, die auf den Ton von dunkelgrünem Samt gestimmt ist. Einer seiner Freunde hat sich dort eine Tränke angelegt, deren Grundriß die Form eines Fisches hat; links, wo die kleine Landzunge hineinragt, sind die beiden Lippen des Maules. Dieser Spaß hat ihn natürlich nicht gereizt, er deutet ihn ja gar nicht an, sondern die herrliche Farbenstudie, die in dem Motiv lag, mit dem Niedertriefen der tiefsten Baumschatten in das halbhelle Wasser. Dieses Spiegeln kann für manche das Oben und Unten aufheben, so daß man das Bild in Antwerpen einst tatsächlich verkehrt aufgehängt hat... Gemalte Ardennen sind gewiß etwas Erfrischendes; aber merkwürdig, die Leute kehren doch immer noch auf einen letzten Augenblick zu dieser oder jener sekkanten Tafel zurück und sehen noch ein Weilchen zu, wie Menschen und Dinge miteinander Scharaden aufführen.

(24. April 1898.)

Ver Sacrum.

Die Sezession schreitet von Erfolg zu Erfolg. Alle neuen Unternehmungen, die in Wien vorkommen, fühlen sich bereits gezwungen, die neuen Bahnen einzuschlagen. Jede Ausstellung erbaut und schmückt sich nach Maßgabe des vorhandenen Talents in einem Geschmack, den die Berichterstatter schon allgemein den „sezessionistischen Stil“ nennen. Das hat natürlich keinen Sinn, denn der Charakter der Sezession bringt es eben mit sich, daß sie keinen Stil vorschreibt, kein Rezept für das Schaffen gibt. Allein auch dieser mißbräuchliche Fachausdruck kennzeichnet die Situation; das Drängen nach Erneuerung greift auf alle Gebiete über und das große Publikum sogar will von der alten Schablonenmanier nichts mehr wissen. Dieses Wiener Publikum, dem man so lange einreden wollte, daß ihm bildende Kunst ohnehin gleichgültig sei, daß man ihm also mit Neuem gar nicht zu kommen brauche, hat solche Vorurteile mit erfreulicher Kraft widerlegt. Allerdings besteht es darauf, daß man es nicht mit leeren Phrasen abspeise. Auf Potemkinsche Dörfer, und wären sie noch so (angeblich) sezessionistisch angestrichen, fällt es nicht herein. Wir sagen „angeblich“, denn allerlei Leute tun ja nur sezessionistisch, weil das jetzt zu ziehen scheint, die künstlerische Seite aber fehlt. Wir werden auf dieses Kapitel noch zurückkommen. Was aber von unserer echten Sezession ausgeht, ist von der ernstesten Auffassung der Kunst getragen. Daher das merkwürdig hohe Niveau ihrer Ausstellung, ein Niveau, wie es in den Kunststädten des Auslandes höchstens bei retrospektiven oder Leihausstellungen, nicht aber bei irgendeiner Saison- oder Jahresausstellung erreicht wird. Daher auch der hohe Kunstwert ihrer Zeitschrift, des „Ver Sacrum“, das anfangs in Wien so viel kritisiert, ja belächelt wurde, während Paris, London, München, Amerika sofort die Echtheit dieses Strebens und auch der Leistung als solcher erkannten. Es ist gewiß bezeichnend, daß „Ver Sacrum“ in Skandinavien allein über 400 Abonnenten hat. Die Skandinavier haben nämlich so viel wie gar keine alte Kunst und sind daher für das Moderne besonders empfänglich. Den Amerikanern geht es ungefähr ebenso. Solche Länder sind die Heimat der Nichtnachahmung und dort wird alles Urwüchsige zuerst geschätzt.

„Ver Sacrum“ ist heute als ein Leit- und Musterorgan des modernen Schaffens anerkannt. Nicht wegen seines Theoretisierens, denn damit befaßt es sich wenig, sondern wegen des Beispiels, das es gibt. Man hat über den „heiligen Weihefrühling“ u. dgl. gespöttelt, aber niemand wagt mehr zu leugnen, daß die Sezession wirklich den Frühling in die Wiener Kunst gebracht hat. „Ver Sacrum“ selbst wird von Nummer zu Nummer wertvoller und inhaltreicher. Schon die Gustav Klimt-Nummer hat selbst die Bissigsten verstummen gemacht. Das ist Leistung; wer das leugnet, bekennt einfach, daß er kunstblind ist. Und soeben erscheint das Doppelheft für Mai-Juni, das sich ganz und gar der Ausstellung der Sezession widmet. Es ist gleichsam ein

albumartiger illustrierter Katalog der Ausstellung, mit erklärendem Text. Den Umschlag, der diesmal das frischeste Frühlingsgrün aufsteckt, schmückt die meisterhafte Zeichnung Klimts für das Plakat der Ausstellung. Dann folgen nicht weniger als 82 Bilder, darunter viele ganzseitige, in vortrefflicher Wiedergabe. Keine Kunstausstellung Wiens hat jemals ein solches Andenken hinterlassen; das ist das Vornehmste und künstlerisch Ausgiebigste, was die Gegenwart auf diesem Gebiete leisten kann. In der Auswahl des Bilderstoffes herrscht der größte Takt. Es ist danach gestrebt, alle Gebiete des Kunstschaffens, soweit sie da vertreten sind, zu umspannen. Die plastische Kleinkunst und das moderne Kunstgewerbe kommen dabei nicht zu kurz, ja mancher Gegenstand ist von zwei Seiten aufgenommen, um ihn in der Erinnerung des Publikums so vollkommen als möglich wiederzuerwecken. Das ist eben eine mit lebendiger Kunstempfindung gemachte Zeitschrift. Der Text beschränkt sich auf zwei Aufsätze. In dem ersten erörtert der Schreiber dieser Zeilen Zweck und Wesen der Ausstellung, er charakterisiert in großen Zügen die verschiedenen Strömungen und Strebungen, die da zusammenfließen und unsere neue Kunst gemacht haben. Man wird bemerken, daß es dabei nichts weniger als auf Herausstreichung der österreichischen Sezessionisten abgesehen ist, deren Werke im Gegenteil förmlich totgeschwiegen sind. An dieser Stelle darf es wohl ausgesprochen werden, daß solche Bescheidenheit keineswegs in der ursprünglichen Absicht des Besprechenden lag, der nicht einsieht, warum unsere Künstler darüber erröten sollten, daß sie neben den ausländischen nicht zu erröten brauchen. Indes, die gedruckte Selbstverherrlichung liegt so ganz außerhalb des Empfindungskreises dieser jungen Schar, daß der erwähnte Mangel auch wieder ein Vorzug ihrer Zeitschrift ist. Der zweite Aufsatz ist ein Brief Hermann Bahrs an die Sezession. In seiner herzlichen und herzhaften Weise erkennt er das Geleistete an, aber nur als Anfang. „Es ist noch gar nichts geschehen, sondern jetzt fängt es erst an! Mit dieser ersten Tat habt Ihr uns ein Versprechen gegeben. Löst es ein! Dieser erste Erfolg legt Euch Pflichten auf, ungeheure Pflichten. Zeigt Euch würdig, erfüllt sie!" Dies soll aber durch Schaffung einer österreichischen Kunst geschehen, bei der ein Etwas dem Beschauer sofort sagt: „Das ist halt Wien." Und diese Kunst soll „unter uns allen in unserer täglichen Existenz lebendig geworden sein". Der Tisch, die Lampe, der Stuhl wienerisch, wie der Park da unten und der Kahlenberg dahinter. „Diese Kunst müßt Ihr uns geben, nicht mir, nicht diesem oder jenem Kenner, sondern unserem ganzen Volke. Hüllt unser Volk in eine österreichische Schönheit ein!" Der Brief Bahrs, der mitten ins Herz der Sache trifft, ist höchst lesenswert. Nach den mancherlei verschwommenen Nebelbildern, die den Begriff einer modernen Kunst seit so vielen Jahren eines halb instinktiven Strebens umspielen, zeigt er das deutliche Ziel, dem die Bewegung bei uns zustreben muß. Eine lebendige nationale Kunst, das wird ja nun in jedem Lande angestrebt werden. Immer war es so; nur wenn wieder einmal der trockene Professor die Oberhand gewann und aus den Büchern dem

Leben seine Kunstformen diktierte, füllte sich die Welt mit totgeborenen Schulgeschöpfen. Wir leben glücklicherweise in einem Augenblick, wo es wieder ans große Auskehren geht. Und „Ver Sacrum“ führt, in seiner Weise, einen guten Besen.

(10. Mai 1898.)

Die erste Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs.

Am 25. März hat die Vereinigung bildender Künstler Österreichs im Gebäude der Gartenbaugesellschaft ihre erste Ausstellung eröffnet. Das Interesse des kunstfreundlichen Publikums wandte sich ihr alsbald in einem Maße zu, das die lange verbreitete Meinung widerlegt, als ob Wien sich für bildende Kunst nicht sonderlich interessiere. Es ist aber auch hervorzuheben, daß gerade die ausdrückliche Ausschließung aller landläufigen Marktware diese Ausstellung in den glänzendsten Kunstmarkt verwandelt hat. Jedenfalls zwei beherzigenswerte Momente.

Die Anordnung der Ausstellung war von dem Bestreben geleitet, jedem Werke die Bedingungen für seine künstlerische Wirkung nach Möglichkeit zu sichern. Jedes wurde in mäßiger Höhe angebracht, so daß der alte Kampf um die „Cimaise“ vermieden ist. Die verschiedenen Werke des nämlichen Künstlers sind in eine Gruppe gefaßt, so daß seine Kunst in einem organischen Zusammenhang vorgeführt wird. Die Wandbekleidungen schaffen günstige Hintergründe; vor weißgefältelten Stoffen finden zartgetonte Bilder ihre volle Stimmungskraft; in ruhigem Dunkelrot oder Dunkelgrün gespritzte Wände wirken luftiger als glattgetünchte; Friese und anderes Ornament von stilisierten Pflanzen sind ganz ruhig, auch in ihrem matten, fast tonlosen Gold gehalten, so daß sie nicht zum Selbstzweck werden. So sind es echt moderne Schauräume. Ein viereckiger Mittelsaal dient als Foyer. Seine Wände, in mattem Dunkelgrün, haben ein aufstrebendes Pflanzenornament, dessen helle Sternblüten sich in Mittelhöhe zu einem umlaufenden Fries zusammenschließen. Lebendige Pflanzen und Blumen fügen sich mit auserlesenen modernen Möbeln und Nippsachen in neuen Techniken zu Plauderecken zusammen, die dem Beschauer zeigen, was er aus seinem eigenen Heim machen kann. Ein mächtiger Rundbogen öffnet sich in eine halbrunde Apsis, unter deren blühweißem, blumenkelchartig gerafftem Zeltdach, von helltönigen Bildern umgeben, Puvis de Chavannes' Kartons zu dem neuen Genovefa-Dreibild im Pariser Pantheon aufgestellt sind. Für diese Zuwendung ist die Vereinigung dem Großmeister der modernen französischen Großmalerei zu warmem Danke verpflichtet, da noch keine nichtfranzösische Ausstellung in der Lage war, sich mit einem so bedeutenden Werk seiner Hand zu schmücken. Aber auch der ebenbürtige deutsche Meister, unser Kunsterneuerer Arnold Böcklin, ist würdig vertreten, da Se. k. Hoheit der Prinzregent von Bayern der königlichen Pinakothek gestattet hat, das gewaltige Bild: „Spiel der Wellen“ hier auszustellen.

Es hat den Ehrenplatz in einem der vier großen Seitensäle erhalten, denen sich noch ein fünfter im ersten Stock und mehrere Kabinette beigesellen. Das ans Sekretariat stoßende Ver Sacrum-Zimmer ist als modernes Gemach mit moderner Einrichtung durchgeführt; die Möbel blau mit blankem Kupferornament, die billigen Draperien mit stilisierten Samtblumen benäht, die Deckenbalken sogar mit Reihen von Tierfiguren durchbrochen.

Der Ausstellungsstoff selbst ist sehr mannigfaltig. Die größten Meister des Auslandes haben die Ausstellung, man kann sagen, „brüderlich“ beschickt. Dadurch wurde es möglich, den Wienern eine umfassende Rundschau über das internationale Kunststreben unserer Zeit zu verschaffen. War es doch das Notwendigste, dem etwas peripherisch gelegenen Wien zu zeigen, was und wie der Geist der „Sezession“, das heißt der künstlerischen Befreiung, in den großen Kunstmittelpunkten schafft. So erfüllt die Ausstellung vor allem ihre erziehliche Aufgabe. Andrerseits aber muß sie auf die Wiener Kunstbegriffe berichtigend einwirken, wenn der Beschauer erfährt, daß diese neueren, neuesten und allerneuesten Dinge draußen keineswegs mehr um ihr Recht aufs Dasein kämpfen, sondern längst die Herrschaft angetreten haben. Ein Puvis, Besnard, Henri Martin beherrscht die Saaldecken und Wände der Kirchen und Staatsgebäude in Paris. Diese Neumeister überfluten alle Galerien, vom Luxembourg bis zur Pinakothek. Draußen glaubt kein Mensch mehr daran, daß Kunst schlechterdings auf den alten Wegen gesucht werden müsse. Jede Zeit, die ihre eigene Kultur hatte, hatte auch eine moderne Kunst. Denn „modern“ ist nichts anderes als — zeitgemäß.

Der entscheidende Gesichtspunkt bei der Organisierung der Ausstellung war: Kunst muß künstlerisch sein. Jeder Gegenstand ist ja kritisierbar, aber er muß ein künstlerisches Interesse bieten, das ihm seine Berechtigung verleiht. Und dann: wie die „Sezession“ die Befreiung einer Gesamtheit bildet, so bedeutet „Sezessionist“ die Befreiung des einzelnen auch innerhalb seiner neuen Gesamtheit. Woran die alte Schule versiechen mußte, das ist hier vermieden: es gibt kein Rezept. Das gleichmäßige Eintrichtern einer vorgeschriebenen Kunst hat aufgehört, jedes Talent sucht sich seine Schule im Leben und macht sich seine Technik selbst. Wo hat etwa Segantini die seine gelernt, oder Rudolf Alt, Besnard, Sargent, Alexander, Klinger? Noch nie war die Kunst so individuell, wie heute. Die Not der Traditionslosigkeit ist zur Tugend geworden, und nur wer ein Selbsteigener ist, wird heute als ein Echter anerkannt. Es ist auch ein stolzer Anblick, wie die Persönlichkeiten sich in dieser Ausstellung voneinander abheben. Puvis de Chavannes findet eine persönliche Art dekorativer Historienmalerei, eine neue Hellfarbigkeit, die der Baukunst entgegenkommt. Böcklin erschafft sich frischweg eine neue Welt und zwingt die alte, sie anzuerkennen, ja, er lehrt sie, an ihr Freude zu haben. Roll hat sich aus stürmischer Gärung zu einem Maler mit zwei zielbewußten Händen herausgeklärt: mit einer feinen Stimmungshand und einer starken Tatsachenfaust. Besnard malt souveräne Farbe mit allen ihren optischen Kon-

sequenzen, und gälte es einen offiziellen Plafond mit Sonne, Mond und Sternen, wie im Hôtel de Ville. Alt ist der große Sachliche, der aber dabei jeder Sache das unauslöschliche Gepräge seiner besonderen Hand aufdrückt. Klinger ist in seinen Randzeichnungen zu „Amor und Psyche“ ein Nabob, dessen Küchenzettel mit Gold und Purpur geschrieben ist. Seine große, nackte Figur am Meeresstrand aber (das erste Gemälde, das man hier von ihm sieht) ist voll gewaltigen Malerwillens, der sogar die Technik zwingt.

In den Köpfen Stucks ist ein Ton angeschlagen, in dem es heroisch und dämonisch durcheinander klingt; seine Amazonen-Statuette kann man moderne Antike nennen. Segantini kommt von seinen Alpen herunter, wie ein Wilder, Augen und Hand voll Naivität, und dazu ein persönliches Element von Meisterschaft, die den Eindruck des Angeborenen macht. Er ist eine malerische Urnatur, der sogar ihre Fehler nur nützen. Whistler phantasiert mit dem Stift, als wüßte er gar nichts davon, und es ist immer wieder eine unnachahmliche Handschrift. Auch Khnopff phantasiert, aber nicht mit der Hand, die bei ihm stets mathematisch genau weiß, was sie will, sondern mit einer Seele, die im Traume zu fragen scheint und in der Hypnose Rätsel löst, die er im wachen Zustande selbst nicht mehr begreift. Sargent und Alexander sind amerikanische Realisten, die beweisen, daß es keinen Realismus gibt; denn es gibt so viele Arten von Realismus als Künstlerseelen, um ihn zu empfinden. Ein Zylinderporträt von Kroyer denke man sich neben eines von Bonnat, und man hat die Vorstellung, wie antipodenhaft sich die Kunstwelt um und umgewälzt hat, von der überlegten Retusche zur ertappten Augenblicklichkeit. Uhde, Liebermann, Thoma, Marr, Skarbina, Köpping, lauter Deutsche, aber wie verschieden an künstlerischer Rasse! Und so weiter.

Da sähe man also den Sieg der Persönlichkeit auf der ganzen Linie. Und dann bemerkt man, daß diese Linie fast durchaus in der Richtung des Malerischen geht. Hinter die einfachsten Dinge kommt der Mensch am schwersten. Das ist ja eine der Unglaublichkeiten in der Geschichte des logischen Denkens: niemals hat man gezweifelt, daß die Architektur die Kunst des Architektonischen und die Plastik die Kunst des Plastischen ist; daß aber auch die Malerei die Kunst des Malerischen sein muß, daran haben sich drei volle Generationen elend verblutet. Den erblindeten Großeltern schon wurde durch Delacroix der Star gestochen, aber erst die Enkel haben völlig sehen gelernt. Etwas Neues findet man leichter, als man etwas Verlorenes zurückgewinnt. Natürlich wurde anfangs auch für die Farbe sofort ein Rezept gemacht. Verschiedene Rezepte, von denen man sich dann wieder mühselig befreien mußte. Aber man hat sich befreit und die persönliche Farbe kam zur Geltung. Die persönliche Stimmung, der persönliche Ton. Auf und ab durch die ganze Ausstellung wimmelt es von Beispielen dafür. Die Differenzierung hat es in dieser Hinsicht unendlich weit gebracht; man meint Maler von verschiedenen Planeten zu sehen. Ist nicht Brangwyn, der die orientalischen Teppiche in Farben übersetzt, ein Sohn des roten Mars? Und kommt nicht

Carrière, der unendlich sanft Verdämmernde, vom Monde herab und bringt dessen Mondschein mit sich? Oder steigt nicht Fowler aus grünen Meerestiefen auf? Bei Walton ist die Welt ein Gobelin, eine halbe Stunde vor Sonnenuntergang gesehen. Bei Raffaelli scheint sie von einem Sturm durchbraust zu sein, der die Dinge zerzaust und nach und nach von der Leinwand hinwegwehen wird. Und alle diese verschiedenen Wahrheiten sind gleich wahr; denn die Augen, die sie so sehen, sind nicht wegzuleugnen. Man sieht heute weit mehr und mannigfaltiger, als man jemals gesehen. Man begeistert sich für Seiten der Erscheinung, die früher gar nicht beachtet wurden.

Man ist virtuos geworden im Wahrnehmen von Unterschieden, selbst solchen, die wirklich bloß in der Eigenheit des Beschauers liegen. Überhaupt ist das Wollen an Stelle des Dürfens getreten. Die Phantasie ist wieder zulässig. Sie führt sogar das große Wort, selbst in Zolas Naturalismus. Heute sind sogar Farbenphantasien möglich, die sich nichts weniger als an die Menge wenden, vielmehr bloß Andeutungen machen für die ganz Wenigen, denen es gegeben ist, sie weiterzuempfinden. Luft, Licht, das sind die beiden großen Anreger der malerischen Phantasie. Bei allen diesen trefflichen Stimmungsmalern, Farbenforschern oder auch Adepten des Farbenexperiments ist diese Phantasie am Werk.

Und welche Phantasie gehörte dazu, das Darstellungsgebiet des eigentlichen Realismus so zu erweitern, daß ganze große Gebiete des modernen Lebens als Kunststoff erkannt wurden. Welche Umdeutung hat sie bewirkt, welche Umwertung der ästhetischen Begriffe, wie durch Hexenzauber („schön ist häßlich, häßlich schön"), daß man heute in dem Kabinett voll Arbeiter-Statuetten Constantin Meuniers steht, als stünde man in einem Antiken-Kabinett. Phantasie überall, von Eugène Grassets Plakaten und dekorativen Träumereien bis zu Bartholomés merkwürdig ersonnenem Grabmal und Auguste Rodins küssend, ringend, spielend verflochtenen Gestalten. Phantasie in dieser ganzen größeren und kleineren Plastik, die stofflich und technisch von Erfindungskraft übersprudelt. Ein Jean Dampt, ein Alexandre Charpentier sind das Vielseitigste, was es je in der Bildnerei gegeben. Charpentier treibt in allen Metallen, aber auch in Leder und Papier; von seinen „gaufrierten" Zeichnungen und Farbendrucken bis zu jenem reizenden Schränkchen für Kinderwäsche mit Zinnreliefs liegt ein Panorama von technischem Können. Das Ehepaar Vallgren mit seinen mancherlei Künsten, Baffier mit seinem neuen „Edelzinn" als Stellvertreter eines ganzen Völkchens von Zinnleuten, Van der Stappen, Frampton und Carabin mit seinen proteusartigen Serpentinösen — überall tummelt sich der schöpferische Einfall. Der trockene Realismus, diese richtige Philisterkunst des allezeit Handgreiflichen, hat gründlich abgewirtschaftet. Das war Kunst für ein stimmungsloses Publikum. Heute sehen wir überall ein Tauchen in tiefere Tiefen, ein Aufschwingen in höhere Höhen; man hat erkannt, daß die Natur nicht bloß aus Oberfläche besteht, daß jedes Ding seinen Gedanken und selbst das Unbeseelte seine Seele hat. Welche Unendlichkeit, um darin zu suchen, zu forschen, zu

fragen, vielleicht auch zu finden! Der wiederkäuende Quietismus ist einstweilen überwunden, der große Pan, der tatsächlich gestorben war, ist wieder erwacht, mit einem Gesicht von heute, und führt seinen Reigen im Schritt von heute. Denn der große Pan überlebt alle, die ihn immer wieder erschlagen.

Daß bei den Sezessionisten das Kunstgewerbe nicht leer ausgehen würde, war vorherzusehen. Unsere angeblich prosaische Zeit ist, dem großen Pan sei Dank, glücklich dahin gelangt, daß Kunst und Gewerbe so wenig zu trennen sind, wie in den fruchtbarsten Kunstperioden. Die dänische Keramik, deren schwimmende Feinheiten selbst das altkonservative Meissen in neue Bahnen gelockt haben, die herrlichen Van de Veldeschen Bucheinbände in ihrem materialmäßigen Kolorismus und so noch manches andere sind wirklich modernes Kunstgewerbe.

Über die eigenen Kunstleistungen des Vereins steht uns natürlich an dieser Stelle kein Urteil zu. Der Hauptzweck dieser ersten Ausstellung ist, dem Publikum das Ausland zu zeigen. Indem es die hohen Leistungen des Auslandes würdigt, anerkennt es zugleich die Berechtigung einheimischer Künstler, in gleicher Richtung vorwärtszustreben.

(„Ver Sacrum“, Mai 1898.)

Bemerkungen über die Jubiläumsausstellung.

Auch die Rotunde feiert diesen Sommer ihr fünfundzwanzigjähriges Jubiläum. Wie könnte sie es besser tun, als indem sie ihr Scherflein beiträgt zur großen Jubelfeier, die das Reich seinem Beherrscher zu Ehren veranstaltet? In der Tat ist sie abermals der Mittelpunkt eines jener großen Schaufeste, für welche die Natur den Prater eigens geschaffen hat. Allein das wissenschaftliche, technische und volkswirtschaftliche Bild, in das die österreichische Kultur unserer Zeit hier zusammengefaßt wurde, soll uns heute nicht beschäftigen; wir möchten bloß untersuchen, wie es dermalen um unsere Kunst steht, eine Ausstellung zu machen. Haben wir etwas gelernt? Ja. Was haben wir noch zu lernen? Viel, sehr viel. Was der Ausstellung am meisten geschadet hat, war das lange Schwanken, ob sie groß oder klein werden sollte. Die Pariser Weltausstellung steht vor der Türe, da schien es geboten, die Kräfte soweit als möglich für diese zu sparen, damit Österreich draußen mit Ehren bestehe. Dann, als die patriotischen Bemühungen des niederösterreichischen Gewerbevereins es durchsetzten, daß die Ausstellung als Jubiläumsausstellung durchgeführt werde, flammte selbstverständlich alles auf, die Herzen gingen mit den Köpfen durch und das sparsam Begonnene wurde verschwenderisch beendet. Allein die Zeit war kurz, es hieß nun in größter Hast arbeiten. Kräfte und Hilfskräfte konnten nicht gehörig gewählt oder durchgeprobt werden, und so blieb manches eine schleunige Stegreifarbeit oder gar ein Mißgriff. Daß auch das Jurywesen, wie wir es noch immer hegen, sich nicht bewährt hat, ist bekannt. Bei

uns geben noch jetzt oft genug nichtkünstlerische Elemente den Ausschlag, und gerade bei dem großartig beabsichtigten und kostspieligen Pavillon der Stadt Wien hat man leider den größten Schaden davon gehabt. Der Kommune ist daraus kein Vorwurf zu machen, sie hatte die allerbesten Absichten und scheute kein Opfer an Geld und Mühe, um des Anlasses würdig aufzutreten; der Bürgermeister selbst nimmt an künstlerischen Angelegenheiten fördersamen Anteil und hat sich schon wiederholt den Dank der Musen verdient; und dennoch griff die Jury fehl. Sie prämiierte auch zwei andere Entwürfe, von den Wagner-Schülern Josef Hofmann und Josef Olbrich, und jeder von diesen wäre gut gewesen; der erste Preis aber fiel dem Entwurf der Brüder Drexler zu.

Allerdings ist dieser der Typus dessen, was man sich in Wien noch immer als das Höchste von Ausstellungsarchitektur vorstellt. Man baut einen kostspieligen Ringstraßenpalast, aber aus falschen Quadern mit scheinbaren Steinreliefs usw., dazu deckt man aber die Kuppel mit echtem Kupfer und bespannt die Wände der Säle mit den schönsten Seidentapeten, unbeirrt dadurch, daß an einer solchen mitunter ein billiger Farbendruck hängen wird. Ein monumentaler Schein ist das erste, was man anstrebt; echter und falscher Luxus durcheinander. Selbst wenn die Mittel dazu fehlen, ist der bisherige Wiener durchaus für dieses „Oben Hui“. Er tut es ganz naiv, weil er sich's gar nicht anders vorstellen kann. Drastischer läßt sich dies kaum illustrieren, als durch einige Worte des „Offiziellen Führers“ (Seite 51 bis 52), wo es bei dem Pavillon der „Bildung“ (übrigens einem der besseren) heißt: „Die Fassade hat einen monumentalen Charakter,“ „palastartig hergestellter Bau“ usw., gleich darauf aber: „Bei aller gebotenen Sparsamkeit hat der Architekt es zu erreichen verstanden“ usf. Muß man da nicht fragen, wozu man denn ums Himmels willen durchaus palastartig und monumental aussehen will, wenn Sparsamkeit geboten ist? Man baue doch lieber nach den vorhandenen Mitteln, ohne nach mehr aussehen zu wollen; künstlerische Wirkungen erschwingt man auch mit wenig Geld, wenn nur viel Talent vorhanden ist. Tritt man dann durch so ein großartiges Portal in das Innere, so steht man meist sofort im gewöhnlichsten „Schupfen“, denn alles Geld ist auf die Schauseite aufgegangen. Was der Geschäftsmann unreell nennt, das ist auf solche Kunstleistungen anzuwenden; der „Gschnas“, in dem der Wiener Künstlerwitz so groß ist und der auf Faschingsfesten so köstlich wirkt, sollte sich doch nicht auf das Monumentale verlegen wollen. Um das Maß der Unzweckmäßigkeit vollzumachen, hat man übrigens gerade die Bauten, mit denen man eigens eine großartige Wirkung erzielen wollte, hart neben die Rotunde gestellt, neben welchem Kolosseum sie natürlich zusammenschrumpfen. Um die Rotunde her hätte man besser die kleinen Bauten im Grün verstreut, denn diese treten mit ihr nicht in Wettbewerb; die großen Pavillons gehören hinaus, um die Avenuen abzuschließen. Freilich hat man bei der Anlage der Avenuen am wenigsten daran gedacht, daß diese avenuemäßig wirken sollen. Statt, daß die Gebäude in ihrem Hintereinander durch interessante Profile und hervorragende Einzelheiten

mannigfaltige Gruppierungen und Gesamtsilhouetten ergeben, strebt jedes Gebäude nur für sich allein auf Fassadenwirkung, geht also für den Gesamteindruck verloren. Der Anblick einer solchen Avenue kann nur unbedeutend sein. Das Bedeutendste an ihnen sind noch die vier riesigen Obelisken aus Glasziegeln, die man aber mit ihren breiten Sockeln mitten in den Korsoraum gestellt hat, so daß die Menge sich kaum an ihnen vorbeidrücken kann. Wenn man hier von Stil reden soll, so ist das der Verkehrshindernisstil. Diese Obelisken hat man in Antwerpen gelernt, aber schlecht verwendet; in Antwerpen dienten sie in einem Labyrinth von kleinen und großen Bauten als Leuchttürme, nach denen man sich besonders abends recht gut orientieren konnte.

Wie denn also ein wirklicher Ausstellungsstil aussehen soll? Vor allem jedenfalls so, wie das benutzte Material es hergeben kann. Verwendet man Rohr und Stuck, so soll es in Gottes Namen ein Rohr- und Stuckstil sein, nicht aber Marmelstein und Granit vorlügen. Was ließ sich alles auf der belgischen Kolonialausstellung aus Holz Reizendes und durchaus Materialmäßiges machen! In Leipzig hat man voriges Jahr recht ausstellungsmäßig gebaut. Es hat auch auf Wien herübergewirkt, man sieht es dem Brauherrenpavillon (Emil Breßler) und dem Hauptrestaurant (Tropsch) zu ihrem Vorteile an, wenngleich die Einzelheiten verhudelt sind. Eine dunkle Empfindung, daß der in der Renaissanceschule erlernte Palaststil doch nicht ganz das Richtige sein dürfte, scheinen einige Herren vom Reißbrett immerhin schon gehabt zu haben, denn sie griffen tapfer zum sogenannten sezessionistischen Stil. Viele taten es auch nur, weil das jetzt obenauf schwimmt und die Leute sich damit lobend oder schimpfend beschäftigen. So macht sich auf der Ausstellung eine ganz unleidliche falsche Sezession breit. In der Meinung, daß man dazu nur schulwidrig arbeiten müsse, und in der Erwägung, daß sie ja dazu bei der Leichtigkeit ihres Schulsacks in erster Reihe berufen seien, haben sie den Augen Wiens so ziemlich jede Beleidigung angetan, die man mit Formen und Farben verüben kann. Auf Schritt und Tritt begegnet man Motiven aus „Studio“, „Jugend“ und „Ver Sacrum“, die, in den Dienst des Unverstandes und der Roheit gestellt, haarsträubend wirken. Da wimmelt es von „Gefühlslinien“ ohne Gefühl, von Kurven ohne Warum, von schlanken Stengeln ohne Anmut und dichten Laubkronen ohne lebendigen Flimmer; die Lilie wird wild und jede Küche will ein „Velum“ über sich haben. Vor lauter Räuspern und Spucken muß man manchem Objekt im weiten Bogen ausweichen. Und die Menge ist nur zu geneigt, das alles in Bausch und Bogen für sezessionistisch hinzunehmen. Als wir durchaus gewisse Wandbilder in einem Lokale besichtigen wollten, suchte uns der bequeme Hauswart durch die Bemerkung abzuschrecken: „Aber was sehen Sie denn daran, es sind ja nur nichtssagende sezessionistische Sachen.“ (Wörtlich.) In solchen Mißkredit bringen die geschäftsmäßigen Nachäffer die talentvoll Strebenden. Es kann nicht oft genug wiederholt werden, daß es einen sezessionistischen Stil nicht gibt. Es wird auch keiner angestrebt, denn es kann keinen geben. Man hat sich ja nicht von einer Schablone befreit, um eine andere vorzuschreiben. Selbst

ist der Mann, selbst ist der Künstler. Dem Zweck zu dienen, aus dem Material heraus, im Sinne der Zeit: das sind die drei gegebenen Elemente, mit denen der Moderne je nach dem Grade seines Talents wirtschaftet. Ein Rezept gibt es nicht. Natürlich hat es dabei der Talentlose sehr schlimm; der Lahme soll ohne Krücke gehen! Nun, der Lahme soll eben sitzen bleiben. Es ist gewiß bezeichnend, daß die jungen Leute, die sich um Otto Wagner und Ludwig Baumann gruppieren, die besten modernen Architekten sind. Jene beiden sind energische Anreger, die aber jedem seine Freiheit lassen, Otto Wagner besonders. Er ist nicht leicht zufriedenzustellen und behandelt, was ihm vorgelegt wird, mit sehr massiver Kritik; er spornt bis aufs äußerste, alle Kräfte müssen ins Treffen. Bei solcher Kürze der Zeit, wie hier obwaltete, war natürlich das Beste nicht immer zu erreichen. Zu dem Besten gehört das Uraniatheater (Baumann), obgleich es monumental genug dreinschaut; das ist darin begründet, daß es gleichsam eine Vorarbeit für die Ausführung in dauerhaftem Material ist. Auch der bunte Haupteingang (Breßler) hat seine gewinnenden Eigenschaften. Die selbständigste und harmonischeste moderne Leistung unter den Pavillonbauten ist der des Baudepartements im Ministerium des Innern, unter dem Architekten Hofrat v. Förster. Es sind darin die Ausstellungen der Stadterweiterung, der Donauregulierung und der Verkehrsanlagen untergebracht. Architekt Max Fabiani und Ingenieur Rudolf Bauer sind die Urheber. Sie haben als Schmuck viel vergoldetes Eisen in modernen Formen verwendet; das Portal, die Vasen, die Flaggenstangen, die Türen im Innern, die Beleuchtungskörper sind damit montiert. Auch sind am Äußeren große polychrome Figurenfriese (von W. Hejda, dem Mitarbeiter Fadruß' an der Preßburger Maria Theresia und dem Klausenburger Matthias Corvinus) verwendet, die trotz der flüchtigen Ausführung trefflich wirken. An diesem Bau steht auch das Innere im Einklang mit dem Äußeren. Eine der größten Außenwirkungen erzielt die Wohlfahrtsausstellung (Gotthilf), die ja auch zum sachlich Interessantesten gehört. Sie ist urneu, allerdings aus zahlreichen Quellen zusammengeschöpft. Verübeln darf man das nicht, denn mehr als die Architekten alten Stils kann niemand stehlen; diese schreiben einfach alles ab, indem sie, wie Semper einmal sagte, „mit Pauspapier durch die Sammlungen von ganz Europa gehen.“ Gotthilfs Bau mit seinem gewaltig geschwungenen Portal, den zwei Riesentürme flankieren, und dem kolossalen Hohlkehlenmotiv, das quer über sein ganzes Gesicht läuft, regt die Phantasie des Beschauers auf. Es ist auch im Detail alles ungewöhnlich: die pergolaartigen Erker aus Holzwerk, die aus den Türmen oben herauswachsen, die Turmzinnen in ihrer Bildung als bärtige Kolossalmasken, das ungeheure Fassadenbild, von dem noch weiterhin die Rede sein soll. Das Innere allerdings ist mehr Magazin. Die kleineren Bauten sind größtenteils mißlungen, ja zum Teil entsetzlich, doch kommen einzelne Perlen vor, wie das reizend echte Bauernhaus (Knöll und Hadrich), das als Champagnerpavillon Berta Kunz in Verwendung steht. Es ist nicht modern, aber die Bauernstile waren allezeit Sezession, weil sie von Schultheorie nichts wußten.

Bei den Innenanlagen sind die nämlichen Fehler und Vorzüge zu vermerken. Die aufgedonnerte Renaissance mit Pilastern, gebrochenen Giebeln, Zwickelbildern usw. protzt in dem viel herausgestrichenen Seidenhof (Decsey). Hier sieht man so recht, wie sich unter anderem durch Mangel an Raumsinn alles verderben läßt. In dem mittleren Kuppelraum, auf den sich die Verkehrten so viel zugute tun, hat der Architekt nicht weniger als acht kolossale Statuen von Artur Strasser (an sich Meisterwerke) aufgestellt, so daß man nach dem drastischen Ausdruck eines Meisters der Wiener Baukunst „sich mit Seife einschmieren muß“, um zwischen ihnen durchzurutschen. Ein sogenannter Prachtraum, der bloß „Pracht“ ohne Raum ist, das sieht den Kopierpfuschern von anno dazumal ähnlich. Daß man auch aus Eigenem schaffen kann, wenn man nämlich überhaupt schaffen kann, ist in der Rotunde durch mehrere ganz neuartige Innenräume bewiesen. Der eine ist der der Heeresausrüstung (Maler Alfred Roller, Architekt Karl Adalbert Fischl). Hellgrünes Holzwerk und dunkelblaue Draperien, beide Farben matt zusammengestimmt, bilden die Hauptelemente der Verzierung. Die Formen sind durchaus schlank, das Holzwerk eine Art Treillage in modernen feingeschwungenen Formen, als wären die dünnen Linien der modernen Ornamentzeichner in Latten verwandelt. So erscheint alles Holz zierlich durchbrochen, in eigentümlicher Verschränkung gegittert; selbst die originellen Friese und Supraporten sind aus diesen schlankzügigen Formen gebildet, die von fern an Ranken, Staubfäden, lanzettförmige Blumenblätter erinnern. Die Draperie ist oft durch Lücken durchgezogen und hängt in entsprechenden Quasten nieder. Überaus geschmackvoll ist die Verzierung des blühweißen Musselindaches mit hellgrünen Linien, die sich zum Parallelschwung vervielfältigen und zu Bändern oder Blumen zusammenschließen. Es sind aber auch der Heeresausrüstung selbst Ziermotive entnommen und die Künstler genieren sich gar nicht, Füllungen mit dem Verschnürungsmotiv der ungarischen Hosen zu schmücken, oder die Gitterungen der Geländer aus kräftigen schwarz-gelben Schnüren herzustellen. An der Hauptwand aber öffnet sich triumphbogenartig eine prachtvolle Nische in Purpur und Gold, von einer strahlenden Krone überragt. Sie ist aufs reichste durchgebildet und auf ihrer Plattform steht die schlanke Reiterstatue des Kaisers (von Artur Strasser), der sich rechts und links je fünf Soldatenfiguren der verschiedenen Waffengattungen in dichter Reihe anschließen. Die Figuren sind alle weiß und heben sich von dem sattfarbigen Hintergrunde ganz prächtig ab. Man braucht nur das Publikum zu betrachten, wie es in anderen Luxusräumen gelangweilt umherstreift, und wie es in der „Heeresausrüstung“ förmlich mit den Augen aufhorcht und jeden Faden genau untersucht, um den Unterschied der Leistungen zu erkennen. Der andere moderne Innenraum ist der des Niederösterreichischen Gewerbevereines, von Architekt Plecnik, der durch den Sockel des Schimkowitzschen Gutenbergdenkmals bekannt geworden ist. Gleich der Eingang dieser Galerie, mit seinen beiden frei gebildeten Säulen, auf denen fesch sitzende Figuren ihre Glühlichter schwingen, ist sehr anziehend. Man wende sich um, und wird

gegenüber einen ähnlichen Säuleneingang nach alter Manier (von Feldschareck) sehen, der in diesem Gegenüber förmlich verschwindet. Der Hauptraum Plecniks ist ein elliptischer Einbau in dem anstoßenden Hofzwickel, wohin aus der Galerie fünf eigens durchgebrochene Mauerbogen von reizvollster Wirkung führen. Dieser Einbau ist einer der interessantesten Teile der ganzen Ausstellung. In der Verzierung sind Schnüre, Knoten, Zweige, Votivtafeln originell verwendet, zum Beispiel ein System grüner Schnüre und Quasten mit Glühlichtern kronleuchterförmig um die beiden Säulen her, die in den Brennpunkten der Ellipse stehen. Reizend geraffte und gefältelte Musseline decken die großen Flächen. Alles ist da modern, neuerfunden, nichts erinnert an die alte Kunstgewerbekunst; um so seltsamer berührt es, daß man gerade hier den Ausstellungen verschiedener Firmen begegnet, die zu den „korporativen“ Widersachern der Scalaschen Bestrebungen im Österreichischen Museum gehören. So führen sie ihre Opposition selber ad absurdum. Sie bekämpfen das Neue bis aufs Messer, greifen aber eigenhändig dazu, sobald sie Effekt machen wollen. Ein vorzügliches modernes Intérieur findet sich auch im Pavillon „Bildung“. Es ist der von Josef Hofmann für das Herzigsche Prachtwerk „Viribus unitis“ entworfene Raum; einfach, vornehm und ursprünglich. (Von Hoffmann ist übrigens auch die Einbanddecke des genannten Werkes erfunden.)

Die Maler und Bildhauer haben bei all diesen Bauten viel Anlaß zur Tätigkeit gefunden. Vieles ist schlecht, aber manches ist richtig, ja vorzüglich. Übrigens könnte man beinahe sagen: je besser eine Malerei, desto mehr schüttelt das Publikum den Kopf. Besonders viel von dieser Ehre wird Ludwig Ferdinand Graf zuteil, der die ungeheure Fassadenmalerei am Wohlfahrtsgebäude geleistet hat. Sie stellt eine blühende Hainlandschaft an breitem Wasser dar. Fliederblaue und rosige Blütenzweige in hellgestreifter Luft, ragendes Schilf in der stillen Flut. Ein weißgeflügeltes Wesen mit Glorienschein sitzt zuhöchst, an etwas gelehnt, an dem man eben noch das Wort „vobiscum“ lesen kann. Ringsum Gruppen, in denen allerlei Wohltaten erwiesen und empfangen werden. In den Pendentifs rechts und links ein paar kolossale Gestalten, sogar ein weiblicher Akt. Das alles ist in den allerhellsten Tönen gehalten; etwas wie ein mit Wasser verdünnter Puvis de Chavannes. Aber das ist ganz richtig, gerade dieser Charakter einer dünnen Tünche verfließt ganz ungezwungen mit dem gipsweißen „badigeon“ des ganzen Gebäudes. Die geringste Schwere würde das Bild zum unorganischen Fleck in der Gesamterscheinung machen. Auch die Farbentöne sind entsprechend gewählt. Besondere Arten von Blau, Violett, Grün fallen auf; auch sie erinnern an Puvis' Palette. Man kann aber nicht sagen, daß sie unangenehm hervorstechen; eben die hauchartige Luftigkeit bewahrt sie davor. Um leicht zu bleiben, ist ferner an den Figuren nicht viel herummodelliert; kaum daß die nötigsten Schatten angedeutet sind. Der Künstler hatte ohne Zweifel die richtige dekorative Empfindung für den vorliegenden Fall, und dazu Mut, sie frank und frei zu bekennen. Was an feinerer Durcharbeitung fehlt, daran ist er unschuldig, denn es galt da Schnell-

malerei über Hals und Kopf. Daß man auch solche mit weniger Talent schlechter macht, ermesse man angesichts der Wandmalereien im Brauherrenpavillon. Nur in den Stehbierlogen finden sich gute Stegreifbilder von Licht und Kurzweil. Die vorzüglichen Malereien Josef Engelharts am Uraniatheater gehen schon über die Augenblicksmanier hinaus, weil sie als Vorarbeit für Dauerndes gelten. Rechts und links vom Außentor hat der Künstler einen gewaltigen Farbenfries aufgerollt, mit lebensgroßen Aktfiguren, die in der verschiedensten Weise sitzend, lagernd, kauernd sich mit Mikroskopen, Seemuscheln, Kristallen und anderen Naturalien beschäftigen. Alles sehr frisch, sinnfällig und mannigfaltig. Am Hauptgebäude sieht man von ihm zwei Szenen, die den Urmenschen und den Homo sapiens von heute darstellen. Die Leute der Steinzeit weiden gerade einen Hirsch aus und zerfleischen ihn mit blutigen Händen. Die Neuzeit aber ist durch eine Bahnhofszene versinnlicht, die mit ihrem gelb durchsonnten Rauchqualm, den hereinspielenden Tagesreflexen und dem blauen Himmel draußen ein meisterhaftes modernes Bild gibt. Im Zuschauerraume sind originelle Landschaften von Adolf Böhm; bloß Baumkronen von verschiedenster Wirkung, die gleichsam durch hochgelegene Fenster von draußen hereinschauen. Sie sind bloß als Umriß und farbige Fläche behandelt, da man sie in dem düsteren Saale ohnehin nur erraten kann. Im Bau der Stadterweiterung fiel uns eine große Vogelschau über Wien von Karl Moll auf. Sie war uns eine Überraschung, denn von seinen Taten als Vogelperspektiviker scheint Moll zu schweigen. Aber man muß ihm zugeben, daß er das Thema doch durch einen künstlerischen Reiz geadelt hat. Er liniert nämlich das Substrat nicht bloß in herkömmlicher Weise hin, sondern läßt eine Abwechslung von Wolkenschatten und Sonnenblicken darauf fallen, so daß sich die Szenerie mannigfaltig belebt. Auch fliegen zwei Adler (oder Falken?) durch die Luft, wodurch das Bild erst recht in die Tiefe sinkt. Im Bürgermeisterzimmer des Pavillons der Stadt Wien sind bekanntlich Bildnisse aufgehängt. Warum gerade mit hellen Goldrahmen auf hellgelben Seidentapeten und im grellsten Oberlicht, das sie einfach auffrißt, ist uns unerfindlich. Dr. Lueger ist da von J. V. Krämer gemalt (wir haben das treffliche Bild kürzlich besprochen); über Herrn Strobachs Bild von Temple maßen wir uns kein Urteil an, da wir es hier unter zu ungünstigen Bedingungen sehen.

Auch die viele Plastik, die den Festsaal im Pavillon der Stadt Wien schmückt, ist schlechterdings nicht zu beurteilen. Sie ist einfach nicht zu sehen. Und am unsichtbarsten ist die groß angelegte Kaiserbüste von Weyr mit ihren allegorischen Seitenfiguren von Vogl, denn diese Gruppe ist dem Eingange gegenüber in dem Rundbogen zum Bürgermeisterzimmer aufgestellt. Sie hat also hinter sich ein grelles Licht, was sie allein schon in ihren eigenen Schatten taucht; überdies aber fällt von vorne noch ein zweiter Schatten auf sie, denn man hat dem Festsaal eine Decke aus dunkelblauem Glas gegeben, an dem mit silbernen Sternen das Horoskop des Kaisers ausgesteckt ist. Selbstverständlich herrscht in dem Saale ewige Nacht.

Auch der kolossale Relieffries von Theodor Friedl, der die Fassade krönt, ist zu einer Art Unsichtbarkeit verurteilt. Er ist nämlich so weit zurückgerückt, daß man kaum einen Standpunkt findet, um ihn zu betrachten. Schade um ihn, denn er ist vorzüglich; er sollte in Stein ausgeführt werden. Er stellt die Szene vor, wie die Bürgermeister, welche Wien unter Kaiser Franz Josef gehabt hat, dem Monarchen huldigen; der Eiserne Mann führt sie vor den Thron; eine prächtige Fama schwebt frei über dem Ganzen. Der Held der Plastik auf der Ausstellung ist aber Artur Strasser, der nicht weniger als zwanzig überlebensgroße Figuren beigesteuert hat. Von den militärischen in der „Heeresausrüstung" haben wir schon gesprochen. Da ist aber noch im Seidenhof eine Statue des Kaisers im Ornat des goldenen Vlieses, mit drei prächtig bewegten allegorischen Figuren zur Seite, und an den Kuppelpfeilern vier sitzende weibliche Figuren aus der Geschichte des Seidenbaues, darunter eine chinesische und eine japanische Prinzessin, und eine Statue Maria Theresias, die den Seidenbau in Österreich eingeführt hat. Diese genial behandelten Kostümfiguren sind von außerordentlicher Wirkung und man muß beklagen, daß sie nicht dauern sollen. Man sollte sie retten. Auf alle Fälle haben sie Strasser einen Ehrenplatz unter unseren Großplastikern erobert. Daß ihm dieser gebührt, hat uns schon sein Velazquez gesagt, mit dem er „dazumal" abgewiesen wurde.

(25. Mai 1898.)

Hans Schwaiger.

Ganz drin in den Karpathen. Ein Berg und ein Kirchlein drauf, zu dem die Slowaken wallfahrten. Eine Stunde lang steigen sie hinauf, durch dichten Tann. Unterwegs wird manch einem seltsam zumute, denn dieser alte Wald macht bange. Ein uralter Forst, der sich kaum mehr auf den Beinen hält. Fußdick liegt das Moos auf den bejahrten Stämmen, aufrechten und gestürzten. Ein Gewucher von Urgestrüpp, daß man kaum durchkommt. Morsches Holz, so weit das Auge reicht, schwammiges, verwesendes. Die Wurzelstöcke schneiden Fratzen hinter dem Wanderer her, die Büsche strecken lange krumme Krallen nach ihm aus. Oft legt sich der Nebel in den Wald hinein, dann schweben bleiche Gespenster in Totenlinnen zwischen den triefenden Stämmen. Sie verstellen dem Wanderer den Weg und wollen ihn durchaus umarmen; dann schlägt er ein Kreuz und sie zerrinnen. In der Nacht aber, da ist rings ein Schimmern und Flimmern von faulendem Holz. Phosphorisch gleißen die Bäume und ihre Helligkeit scheint hin und her zu wackeln; „als stünde eine weiße Waldfrau hinter jedem Baum und lugte hervor, bald rechts, bald links," sagt Hans Schwaiger. Und die blauen Irrlichter gehen zum Tanz, puffend und paffend in aller Lautlosigkeit. „Ein Irrlicht ist ein fortwährendes Verpuffen", sagt Hans Schwaiger.

Er muß es wissen, denn er wohnt da drin im Gespensterwald. Mitten drin, wo die Lichtung ist, in halber Höhe des Berges. Eine

grüne Blöße mit einem Blockhaus drauf. Ein paar Holzbirnbäume um das Haus her, verwettert, verkrüppelt; die zappligsten Bäume das, mit dem Zickzack ihrer Äste. Und hinter dem Haus ein kleines Mohnfeld, das haucht Träumerei aus und Benebelung. Eine Stiege führt am Haus hinauf, ein Ast rechts, einer links, zum offenen Umgang. Der war einst zweimal so breit, aber die halbe Breite ist abgemorscht vor Feuchte, darum ladet das Dach jetzt so breit aus. Ein feuchtes Haus; „Zipperlein ist darin Hausgeist", sagt Hans Schwaiger, und der muß es wissen, denn es zwickt und zwackt ihn noch jetzt, ihn und seine brave Frau. Haben nämlich früher versucht, Sommer und Winter da zu hausen. Nur eine einzige Stube ist aus Stein gebaut, als Zuflucht für gar zu arges Wetter. Das übrige ist Holz, Holz, Holz. Es ist auch gleich so ein hölzerner Geruch, wenn man eintritt, denn alles ist getäfelt mit altem braunem Holz. Unter der Balkendecke sind slowakische Tücher ausgespannt, bunt bedruckte; das bißchen Farbe tut den Augen wohl bei Nebelwetter. Und an den Wänden sind Konsolen aus Baumschwämmen, darauf stehen als „Nippes" — wie man draußen in der Zivilisation sagt — slowakische Spielsachen aus Holz; bunt bemalte Nußknacker, Buttenweiber, auch wohl Rübezahle. Die wachsen gewiß wild auf den Bäumen dieses Waldes, wie Tannenzapfen. Wer sollte sie auch gemacht haben? Hans Schwaiger ist kein Schnitzer, sondern ein Maler. Das ist seine Malstube; was man draußen in der Zivilisation ein Atelier nennt. Oder ist es vielleicht nur eine Dürrkräutlerei? In diesem Atelier stehen lauter mächtig große Tische, und darauf liegen Kräuter und wieder Kräuter, bündelweis, haufenweis. Wilde Waldkräuter, in denen allerlei Tugend und Untugend steckt; Hans Schwaiger allein weiß, welche. Denn solche Sachen weiß er wie keiner. Er hat auch so allerlei weise Bücher, aus der Zeit, wo man rot und schwarz druckte durcheinander und das Papier gleich vergilbt aus der Bütte schöpfte. Da liegt gleich eins, mitten zwischen den vielen Pfeifen. Dutzenden langrohriger Pfeifen; holländischen, deutschen, slowakischen; tönernen, hölzernen, irdenen; nein, so viele Pfeifen!... und so schön gleichmäßig hingereiht, offenbar von Frauenhand. Scheint ein starker Raucher zu sein, der Meister Hans Schwaiger. Das Buch also — wie heißt es nur gleich? — das Buch ist kein gewöhnliches Buch. So dick als breit, und schrecklich alt. Nur in Schweinsleder kann man so alt werden. Die Ecken der Blätter ringeln sich einzelweis ein, vom vielen Blättern, und eine Menge Lesezeichen stecken drin, lauter Pergamentstreifen, die kräuseln sich auch so nach allen Seiten. Und in dem Buch da steht alles drin. Rein alles, besonders aber Rezepte. Für Wöchnerinnen und den Pips der Vögel, gegen Kielkropf und Weichselzopf, und wie man Pilze einlegt für den Winter, und unter anderem auch, wie man die allerfeinsten Farben bereitet. Natürlich macht sich Hans Schwaiger seine Farben alle selbst, so wie dieses Buch der Weisheit es vorschreibt. Darum malt er auch so lieblich, wie nur die Meister vor etlichen hundert Jahren. Er hat auch alles Gerät dazu. Der gewaltige Schrank da, aus dem soundsovielten Säkulum, ist voll mit uralten alchymistischen Maschinen, mit Retorten

und Kolben und Gott weiß was. Da gibt es geknickte Hälse und geblasene Glasbäuche, mehr als genug. Hans Schwaiger könnte damit gewiß auch Gold machen, wenn er wollte, aber er macht nur Farben. Und es sind natürlich auch noch andere Bücher da, denn er liest gern und viel. Aber was! Den Simplicius Simplicissimus und die alten Märchenbücher, und die lustigen Reimgeschichten des ehrwürdigen Engländers Godfrey Chaucer, aus denen auch Sir Edward Burne-Jones für sein Leben gern geschöpft hat. Und was dergleichen ehrwürdige Bücher mehr sind. Nur beileibe keine Zeitung; nicht in zehn Jahren einmal. Ob die Kubaner die Türken schlagen oder die Yankees die Hellenen, das ist ihm alles gleich. Er ist der Waldmensch dieses alten Waldes, in dem das Märchen wächst. Sieht er denn nicht auch leibhaftig aus wie eine Figur von...Hans Schwaiger?

Da stapft er durch seine Werkstatt auf und nieder. Die langen dünnen Beine stecken in ganz engen lichtbräunlichen Beinkleidern; die Kapuzenmäntel der Wichtelmännchen sind aus solchem Tuch. Die Füße stehen in weiß und braun karrierten Stoffschuhen; die hat er dem Schuster so diktiert. Der obere Mensch ist schon viel kürzer als der untere; aber kräftig und breitschultrig. Er steckt in einem kurzen Schafspelz; das ist doch der beste Ofen bei solchem Nebelreißen, darum hat der liebe Gott auch den Schafen solche angezogen. Die Hände tauchen in die Hosentaschen, wo es ja wirklich ein paar Grad wärmer ist als draußen. In der großen Stadt geht das alles natürlich nicht. Da trägt er über dieser Tracht einen langen, helldrapfarbenen Mantel, bis auf den Fußrücken hinab, wie sie sich auf Kutschböcken gut machen. Und über dem Ganzen thront ein Gesicht, wie's auch nicht jeder hat. Mit einer riesigen, etwas schief sitzenden Hakennase zwischen zwei zwinkernden, lustig aufblitzenden Äuglein. Sie sind mit einem umfangreichen Kneifer in Hornfassung bewaffnet; den Zwicker trägt er auch auf dem Bild, wo er sich gemalt hat, wie er dem heiligen Lukas zuschaut, wie der die heilige Muttergottes malt, — in Tempera natürlich, denn diese ganze Szene Schwaigers ist in Tempera. Unter einem borstigen, entzweigestrichenen Schnauzbart aber glüht die lange Virginierzigarre. Sie hindert ihn nicht an lustigem Reden; an sehr lustigem, denn Hans Schwaiger ist voll ursprünglicher Laune. In seinem harten Deutsch, das wie ein tschechischer Dialekt klingt, kommt alles, was er spricht, doppelt schnurrig heraus. Er übersprudelt davon, wie die tüchtigen Herzen pflegen, die voll sind mit der freien Natur, in der sie leben. Aber er kann auch zuhören und zuschauen. Ja, das ist ein Beobachter; nämlich unter den Leuten, die er mag. Wenn er zu Weine geht, sitzt er gewiß in der „Schwemm'", unter möglichst unqualifizierbaren Leutchen. Vor ihm genieren sie sich auch nicht. Als er in die Gegend kam, war das anders. Da glaubten die Herren Schmuggler, Wilddiebe und Landstreicher, er sei von amts wegen hergeschickt — exmittiert, sagt der juristisch Gebildete —, um sie zu überwachen und auszuspähen. Aber sie merkten bald, daß er aus anderen Gründen ihre Gesellschaft suchte. Sie gefielen ihm halt. Und das gefiel wieder ihnen. Da wurden sie ihm unmenschlich gut

und haben ihn seitdem schrecklich gern. Es trifft sich sogar, daß ihm das sehr zupaß kommt. Zum Beispiel, wenn er sich einmal nachts in der Schwemm' verspätet und sich dann allein, unsicheren Schritts, durch den verhexten Wald nach seiner Hütte durchtasten soll. Nebel im Kopf, Nebel im Wald, ... da geht eins leicht irre. Aber plötzlich langt eine unsichtbare Hand aus dem Dickicht, faßt ihn an, und eine unbekannte Stimme raunt: „Dort hinaus, Herr, geht der Weg." Oder der Unsichtbare nimmt ihn ganz und gar unter den Arm und führt ihn heim, und taucht wieder zurück in die Waldnacht. Nicht jeder Wanderer im Walde hätte sich des Unbekannten so zu beloben wie Hans Schwaiger, den sie lieben. Er denkt sich dann, der Hoppeding habe ihn heimgebracht, oder das Huckemännlein. Denn die und derengleichen sieht er überall. Eines Nachts geht er frühmorgens von einer Kirchweih heimwärts und findet unterwegs am Fuß eines Weidenstrunkes einen Musikanten schwer im Tran liegen. Ein gefundener Bissen für ihn. Sofort setzt er sich hin und zeichnet eine ausführliche Studie. Wie er aber zeichnet, fällt ihm unwillkürlich ein: was werden die Wichtlein sagen, wenn sie aus ihren Erdhöhlen schlupfen und den da finden? Und daraus entstand das Bild: „Ein Mensch ist da!" mit den Wichtelmännchen, die auf den schlafenden Mann stoßen. Ein andermal hört er in Holland im Wirtshaus Kartenspieler fluchen: „Hol mij de Duivel" u. dgl., was ja dabei immer von Nutzen ist. Und da fällt ihm ein: wie, wenn der Teufel nun wirklich hereinführe und den Kerl beim Wort nähme! Und daraus entstand das Bild, wo der Teufel im Wirtshaus erscheint und den, der ihn gerufen, packen will.

So wirken sich bei ihm die Bilder aus derber Wahrheit und luftigem Hirngespinst. Der Aberglaube des Volkes ist bei ihm künstlerische Phantasie geworden. Er ist auch kein Mensch von heute, obgleich sein Taufschein wissen will, daß er am 28. Juni 1854 zu Neuhaus in Böhmen geboren sei. Er ist einer aus dem sechzehnten Jahrhundert, wo nicht gar aus dem fünfzehnten. Einer aus der Zunft der Fahrenden: Spielmann, Zauberstudent, Rattenfänger oder dergleichen. Hat sich auch wirklich einmal als Rattenfänger dargestellt, in dem Zyklus von sechs Rattenfängerbildern, die er in junger Zeit seinem edlen Gönner, dem Grafen Hans Wilczek, verehrte. Dieser Mittelalterliche hatte nämlich in so neuzeitlicher Zeit ein paar Gönner gefunden. Vom Budweiser Realschüler zum Wiener Handelsakademiker avanciert, war er zu jener anderen Handelsakademie übergegangen, welche Akademie der bildenden Künste heißt. Bei Wurzinger und Trenkwald versuchte er zu lernen, was ihm aber nicht gelang. Er machte Dinge, die er nicht gelernt hatte und bei deren Anblick Trenkwald sagte: „Der Dings hat Talent, aber was er macht, ist sehr sonderbar." Nun, das einemal hatte der alte Kartonmensch nicht unrecht. Auch Hans Makart fand diese Dinge sehr sonderbar, ja er kaufte ihm seine sechs ersten Rattenfänger (Federzeichnungen) sogar ab. Und er nahm ihn zu sich, in sein kleineres Atelier. Und er stützte ihn überhaupt, schon durch den Mut, den er ihm eingoß, so zu sein, wie er war. In der Makart-Zeit konnte ein solcher Phantastiker und

zugleich Eigenfarbiger sich wohl entwickeln. Etwas später schon viel schwerer. Auch Graf Wilczek, der im Altdeutschen so zu Hause ist, und sein Architekt Karl Gangolf Kayser wurden Schwaigers Förderer. Kein Wunder, daß in Schwaigers Wohnstube die Bildnisse dieser Drei, in chronologischer Folge, wie sich's gebührt, übereinander aufgehängt sind. Und auch der Kunsthändler Miethke wurde aufmerksam und füllte seine Schubladen mit Schwaigeriana, die einst eine famose Ausstellung geben werden. Er besitzt auch die „Wiedertäufer", jenes große Bild, auf dem sich förmliche Lawinen von Figuren, eine merkwürdiger als die andere, einherwälzen; Pettenkofen sagte darauf, aber mit lobender Betonung: „ein verrückt gewordener Mehlwurmhäfen." Das waren ja so seine Lieblingsstoffe. Wiedertäufer, Rattenfänger, Ewige Juden, Wassermänner, die, auf einem Baumast sitzend, sich ihr blaues Haar kämmen, grünäugige Rübezahle, die den Pilze suchenden Kindern erscheinen, Chaucer-Szenen (Gräfin Marie Sizzo-Noris besitzt einige), Episoden mit dem Rabenstein, mit Galgenmännlein und Alräunchen usf. Die setzt er in seine unheimlichen Landschaften, wo die dunklen Weidenstrünke und die Spiegelungen im blendend hellen Wasser lustig mitgespenstern. Oder er stellt krausgegiebelte, spitzbetürmte Bürgerstädte auf, aus der Zeit, da Amerika noch nicht entdeckt war, und füllt sie mit altdeutschem Volksgewühl, Kopf an Kopf, Tracht an Tracht. Alles mit markigen Federzügen umrissen und mit Wasserfarbe gleichsam ausgegossen. Vor Sattler hat er das schon so gemacht. Sein Humor ist unerschöpflich, sein Sehen und Machen unendlich. Er ist von dem Schlage derer, die aus beiden Ärmeln schütteln. Und dabei ist alles voll Wirklichkeit, nicht nur die Lanzknechte, Bauern, Handwerksburschen und „Landstörtzer", sondern auch die Teufelsfratzen und Märchenpopanze und anderes abenteuerliche Zeug. Seine Quellen? Man sieht sie ihm ja an. Von Dürer bis zu den Breugheln gehen viele Brünnlein auf, die fließen reichlich. Aber Hans Schwaiger ist ein Eigener. Wie kommt einer heutzutage zu solchen Dingen? Wer ihn in seinem Wald und seiner Blockhütte gesehen, und in seiner Schwemm', der weiß es. Er hat das in sich. Er lebt in einer Welt, die nicht von dieser Welt ist, und die doch ihre eigentümliche Wahrheit hat, die eine Wirklichkeit mit Knochen und Muskeln ist. Man hat sein Wesen gelegentlich als „gewollte Naivität" bezeichnet; mit Unrecht. Nur aus wirklicher Naivität kann sich einer in solchem Schnupfenwald, zwischen stürzenden Bäumen, „wie ein Schuhu" einspinnen. Es gibt eben wirklich noch wirkliche Naive, am Ende dieses absichtlichen Jahrhunderts.

Hans Schwaiger hat übrigens noch andere Seiten. Sein Wiesnerscher Votivaltar in Prag, seine Fresken in den Kapellen und Schloßhöfen zu Pruhonitz beim Grafen Ernst Sylva-Tarouca und zu Mittersill beim Grafen Georg Larisch schlagen andere Töne an. Sein St. Lukas und St. Hubertus sind von anderer Stimmung als der Pater Gramsalbus, dem für seine feinschmeckerischen und kirchenschänderischen Missetaten von den Bauern so arg mitgespielt wird. Und jetzt reist er viel in Italien und den Niederlanden herum, Volks-

studien und Städtebilder zu sammeln. Ein Drang, sich zu zivilisieren, scheint über ihn gekommen zu sein. Plötzlich werden wir es erleben, daß er aus dem fünfzehnten ins zwanzigste Jahrhundert übersiedelt. Er ist ja noch jung; das Alter, in dem Makart starb. Ach, Makart! Dieser ganz Große hatte auch seine Leiden, die er ins Grab mitnahm. Wenige dürften es wissen, daß der höchste Traum seines Lebens war, die Stephanskirche ausmalen zu dürfen. Sein prächtiger Entwurf einer Georgskapelle war so eine Phantasie dazu. Auch Hans Schwaiger ist von solchen Träumen heimgesucht. Wenn man ihm etwa den Auftrag gäbe, den Wiener Ratskeller auszumalen! Ihm, der die Bilder zu Hauffs Bremer Ratskeller erfunden. Das wäre sein Fall. Ein so riesiges erzählendes und zugleich dekoratives Talent sollte große Aufträge bekommen. Das alte Lied vom großen Talent, das bei uns zu lebenslänglicher Brache verurteilt ist. Welche glänzende Kunstgeschichte könnte dieses Österreich haben, wenn es sie haben wollte!

(„Ver Sacrum“, August 1898.)

Der Rathauskeller und Hans Schwaiger.

(Ein Wort zur Güte.)

Diese Woche ist im Gemeinderate der Rathauskeller auf dem Tapet gewesen. Jeden, der sich um Wiener Kunst kümmert, hat diese Verhandlung lebhaft berührt. Nicht wegen der Frage, welche Weine und ob man auch Bier in den ehrenfesten Zechräumen der Großgemeinde schenken soll, sondern weil ein solcher Keller seinen künstlerischen Schmuck verlangt. Da darf man denn nicht säumen, beizeiten das rechte Wort auszusprechen, und so laut als möglich. Dieses Wort ist ein Name, und dieser Name ist ganz gewiß der allererste, der sich auf jede Zunge drängt, in der jungen Sezession wie in der alten Genossenschaft, sobald es heißt, der Rathauskeller soll ausgemalt werden. Dazu nämlich ist Hans Schwaiger recht eigentlich geboren. Es scheint auch fast, als ob er sich selber längst mit dem Gedanken trüge, denn einstweilen hat er vor etlichen Jahren Hauffs „Phantasien im Bremer Ratskeller“ illustriert, mit urwüchsigem Humor und saftiger Feder, und unsere Gesellschaft für vervielfältigende Kunst hat das Buch im Jahre 1895 herausgegeben. Da sieht man denn so recht, wie ein Künstler aussehen muß, der einen Wiener Rathauskeller illustrieren soll; er selber muß schon im Bremer Ratskeller von anno 1827, der denn doch mittlerweile etwas papieren geworden, so schmackhafte Phantasien haben, daß sie noch uns Heutigen weidlich den Gaumen letzen. Ach, an derartigen Phantasien hat es den österreichischen Künstlern nie gefehlt. Wenige dürften wissen, daß es Makarts höchster Lebenstraum war, die Stephanskirche auszumalen. Daß er solchem Gotentraume wirklich nachhing, beweist unter anderem das herrliche Architekturbild einer St. Georgskapelle, das in seinem Nachlaß zum Vorschein kam. Das war eine Art Stimmungsübung in solcher Richtung. Nun, Makart starb, ehe Wien seinem dekorativen Genie abverlangt hatte, was es wie kein zweiter Österreicher geben konnte. Er starb so jung,

der Tod war rascher im Fordern, als das Leben. Was hätte Makart aus dem Maria Theresiensaal in der neuen Hofburg gemacht! Überhaupt — welche glänzende Kunstgeschichte könnte dieses Österreich haben, wenn es sie haben wollte! Wenn es sie hätte haben wollen, von Fall zu Fall immer zur rechten Zeit.

Diese Betrachtung ist die Schlußwendung eines Aufsatzes über Hans Schwaiger in dem soeben erschienenen Heft von „Ver Sacrum“. Das ist eine Hans Schwaigernummer, ganz durchsetzt mit den merkwürdigen künstlerischen Einfällen dieses Originals. Was er nur für „Buchschmuck“ gezeichnet hat zu diesem Text! Er nimmt die Motive für seine Zierleisten aus dem Volksleben der slowakischen Karpathen, in denen er haust. Slowakische Volkstypen zieht er in humoristischen Linien zu Arabesken aus, wie sie noch keiner gemacht. Slowakisches Spielzeug, wie der Schnitzer es im ländlichsten Groschenstil für barfüßige Kinder zurechtschnitzelt, reizt seinen Stift. Das biedere Geschlecht der Nußknacker enthüllt ihm alle Geheimnisse seines weichhölzernen Gemüts und er kann nicht umhin, die schönsten Exemplare abzukonterfeien, natürlich auch wieder in einem Holzschnittstil, dessen Gröblichkeit lauter Lustigkeit ist. Eine walachische Niklosemmel, in Form eines abenteuerlichen Reitersmannes, gibt ihm Anlaß zu einer markigen Federstudie, als gälte es mindestens den Ritter Kunz von Kauffungen zu verewigen. Sogar einen Taschenfeitelfries setzt er als Ranft unter eine Druckseite, ein aus wahrhaftigen slowakischen Taschenfeiteln zusammengestelltes Zickzackmuster, das ganz intrigant daherschaut. Und eine Menge Studien sind dabei, meist aus jener böhmisch-mährischen Provinzwelt, wo es in den alten Städtchen so malerisch verkommene Winkel gibt und die hölzernen Häuser und steinernen Burgen so einen ethnographischen Beigeschmack haben. Es wimmelt dort von Motiven für Hans Schwaiger, von den alten gotischen Heiligen angefangen bis zu den komisch bemalten „Schreiballons“ aus Gummi für die Kinder. Da sind aber auch eine Menge schöne und sonderbare Bilder wiedergegeben, die der Rastlose im Laufe der Jahre gemalt hat, seit jenen ersten Rattenfängern, die ihm noch Hans Makart abgekauft hat. Denn Hans Makart, ein Eigener wie er war, hatte einen scharfen Blick für andere Eigene. Wie den Pariser Charlemont und Artur Strasser, so hat er auch Hans Schwaiger sofort erkannt und ihn sogar in sein Atelier aufgenommen, als der alte Trenkwald ihn auf der Akademie nicht kapieren wollte. „Der Schwaiger hat ja Talent, aber was er macht, ist sehr sonderbar“, hatte Professor Trenkwald, der ewige Kartonzeichner, kopfschüttelnd gesagt. Hans Makart schüttelte nicht den Kopf, und auch Graf Hans Wilczek nicht, der im Gegenteil den jungen Wildling sofort unter eine Feder seiner breiten Fittige nahm, und der Kunsthändler Miethke schüttelte auch nicht den Kopf, sondern kaufte klug Blatt um Blatt und speicherte sie in seinen Schubladen auf, so daß er bereits eine ganze Hans Schwaiger-Ausstellung veranstalten könnte, wie voriges Jahr die Rumpler-Ausstellung. Auch jenes riesige Blatt in Wasserfarben: „Die Wiedertäufer“ besitzt er, jene unabsehbare Lawine von seltsamen mittelalterlichen Menschen, Kostümen und Geräten,

auf die einst der selige Pettenkofen mit dem Ausdruck der höchsten Anerkennung gesagt hat: „Das ist ja ein verruckt gewordener Mehlwurmhäfen.“ Wer malt noch so ein Blatt, außer Hans Schwaiger? Und auch die Gräfin Marie Sizzo-Noris wußte bald, was an Schwaiger war... Die prächtigen Szenen aus Chaucers altenglischen Canterbury-Erzählungen, aus denen auch der nun verewigte Sir Edward Burne-Jones so gerne schöpfte, sind in ihrem Besitz; „Ver Sacrum“ teilt eine Anzahl dieser Aquarelle mit, so daß man sehen kann, wie unglaublich dieser Künstler die Urväterzeit im Griffe hat.

Hans Schwaiger ist gewiß nur zufällig nicht als Altdeutscher vor dreihundert Jahren geboren worden. Er hat damals die Überfuhr verpaßt und muß jetzt immer fragen, was für ein Datum man eigentlich schreibt. Er hat sich auch weit weggezogen von den Leuten, denen sogar das neunzehnte Jahrhundert schon zu Ende ist. Er haust in den Karpathen, wo die Waldleute noch heute aussehen wie anno 1598, und es auch ziemlich so treiben. Dort steht ein hoher Berg und darauf eine Wallfahrtskapelle, zu der die Slowaken hinaufkrabbeln. Halbwegs aber ist im dicken Walde, der den Berg bedeckt, eine Lichtung und auf der steht eine Art Blockhaus, und in dem Hause wohnt Hans Schwaiger mit seiner braven Frau. Will man sie beide leibhaftig kennen lernen, so beschaue man die beiden letzten Bildchen jener „Ver Sacrum-“Nummer, wo aber nicht gesagt ist, wen die beiden Leutchen vorstellen. In dem hölzernen Hause also wohnt er, zwischen lauter uraltem Hausrat und slowakischen Bauernsachen. Ein Duft von Kräutern, wie bei einem Hexenmeister, weht durch das Haus, denn er sammelt sie fest und weiß aus ihnen mancherlei zu brauen, vermutlich um Neumond in der Mitternacht. Die alten Zauberbücher dazu hat er auch und eine Menge alchymistischer Instrumente aus grauen Jahrhunderten. Und er selber sieht ja auch aus wie sein eigener Ureltervater. Im kurzen Schafpelz, die langen dünnen Beine in engen graulichen Hosen, die Füße in schwarz-weiß gewürfelten Stoffschuhen, sieht er aus, als hätte er selber die Skizzen für die Gestaltung seiner Leiblichkeit gemalt. Und der Wald, in dem sein Holzhaus steht, ist ein Urwald, der schon halb und halb im Eingehen begriffen ist. Alles dick bemoost, überall gestürzte Stämme, in der Nacht schimmern die schwammigen Rinden phosphorisch und die blauen Irrlichter puffen und paffen nach allen Seiten. Ein wahrer Gespensterwald das; wenn sich die feuchten Nebel schwer hineinlegen, scheinen Geister herumzuschweben in wallenden Totenlinnen. Und in diesem Walde wirtschaftet er herum. Wenn er zu unmöglichen Nachtstunden aus dem Wirtshause heimtappt, wo er mit Nachtvögeln der verdächtigsten Art beisammen gesessen, packt ihn mitunter eine unsichtbare Faust am Arm und führt ihn in der Finsternis den rechten Pfad. Ein Schmuggler, ein Wilddieb, ein Landstreicher. Ihm sind sie alle gut, denn sie wissen, daß er sich für sie interessiert, daß er sie schön findet, und daß er sie sogar abmalt in seinen krausen Szenen, wo die Alraunen und Galgenmännlein spuken, und der ewige Jud wandert, und der Rattenfänger dudelt, und der alte Wassermann auf dem Baumast über dem Weiher sitzt und sich sein froschgrünes Haar

kämmt. Das sind ja so seine Sachen... etliche sieht man in „Ver Sacrum“ abgebildet, aber man kennt so manche von den Kunstausstellungen her.

Es ist gelegentlich gesagt worden, Hans Schwaiger zeige eine „gewollte Naivität“. Nichts ist unrichtiger. Es gibt ja auch modische Menschen, die in modisch eleganten Ateliers sitzen und wohlberechnete Malgeschäfte in Altertümlichkeit oder Knorrigkeit machen. Aber solche setzen sich beileibe nicht in den Schnupfen- und Gespensterwald hinaus und leben dort mit Verfemten und haben den Rheumatismus und destillieren sich ihre Farben selbst nach 250jährigen Rezepten in einer alten Scharteke. Hans Schwaiger ist wirklich und wahrhaftig ein solcher. Darum trifft er das Rübezahlige, Wiedertäuferische, Ratskellerhafte, wie es noch keiner getroffen hat. Ganz von selbst nehmen ihm die wirklichen Dinge solche abenteuerliche Mienen und Formen an. Sein derber Realismus mischt sich von selbst mit deutscher Phantastik, wie beim Volk in seinen Märchen und Sagen. Eines Nachts geht er durch seinen Wald heim und findet unter einem Weidenstrunk ein Schneiderlein, das schwer betrunken liegen geblieben. Er setzt sich sofort hin und zeichnet eine Studie. Dabei fällt ihm eben ein: „Was werden jetzt die Wichtlein sagen, wenn sie aus ihren Löchern schlüpfen und den da erblicken?“ Und daraus entstand das Bild: „Ein Mensch ist da.“ Es ist, samt der Naturstudie, in „Ver Sacrum“ abgebildet. Ein andermal sieht er in Holland, wo er auch gerne auf Urwüchsiges fahndet, Leute im Wirtshause Karten spielen. „Hol mich der Teufel!“ flucht einer dabei. Flugs taucht in Schwaiger der Einfall auf: Wie wenn jetzt der Teufel wirklich zum Rauchfang hereinführe und den Kerl holte? Und er malt das Bild; es steht auch in „Ver Sacrum“ abgebildet. So wirken sich bei ihm die Fäden von Wahrheit und Dichtung durcheinander; das ist einmal seine Art, von den Dingen angeregt zu werden. Eine Naivität kann gar nicht echter sein, als die Hans Schwaigers.

Es ist ganz zufällig, daß „Ver Sacrum“ eben jetzt sich mit Hans Schwaiger beschäftigt. Den Aufsatz dazu schrieb ich schon vor Monaten; auch die Mühsal, ein so überaus reich geschmücktes Heft herauszubringen, schließt einen tendenziösen Zusammenhang mit der Tagesgeschichte aus. Da aber die Sache sich so günstig gefügt hat, als walte wirklich ein wohlwollend lenkender Finger darin, so seien die Schaltenden im Rathause ganz ernstlich auf „Ver Sacrum“ verwiesen. Wenn sie das gesehen und gelesen haben, werden sie wissen, wer in Österreich der Mann ist, einen Ratskeller auszumalen.

(4. September 1898.)

Zwischen zwei Sezessionen.

(Künstlerhaus.)

„Fünfzig Jahre österreichischer Malerei“, so hat man die große Bilderausstellung benannt, die jetzt das ganze Künstlerhaus füllt. Eine Ausstellung von Toten, die ein höchst wechselvolles Kunstleben wider-

spiegelt. Eine Sammlung abgestorbener Richtungen, verschollener Bestrebungen, Siege, die zu Niederlagen geworden sind, und Mißerfolge, die wir heute lieben. Wo ist die bunte, glatte Kunst der Wiener Schönmaler hin, die für lauter Münchener Schönheitsgalerien zu malen schienen? Wo die hochmütige Kartonkunst, die sich zu Gedankenzeichnerei ausgedörrt hatte? Wo sind die Titanen Rahls hinversunken? Und ist nicht selbst die unsterbliche Makartzeit gestorben, so daß gewisse grundgescheite Leute kaum noch anders an sie denken, als an einen glücklich ausgeschlafenen Rausch? Die österreichische Malerei hat in der Tat viel erlebt während dieses halben Jahrhunderts. Das Hauptereignis ist jedenfalls, daß sie die Farbe verlor und wieder fand; das ist genau, als würde ein Mensch blind und wieder sehend. Welch eine Erinnerung für ihn! Aber der Kreislauf dieses Lebens endet, wie ein richtiges Panorama, bei seinem Anfang. Als es begann, standen die Sachen ziemlich so wie heute. Die ganze Entwicklung hat sich zwischen zwei Sezessionen abgespielt. Im Künstlerhause, wo man auf die jetzige Sezession so schlecht zu sprechen ist, feiert jetzt Ferdinand Georg Waldmüller einen Triumph, der Sezessionist von anno dazumal. Waldmüller ist nämlich der Ur-Sezessionist von Wien. Vor so vielen Jahrzehnten hat er mit schneidiger Stimme Grundsätze verkündet, die von denen unserer Jungen nicht wesentlich abweichen. Überhaupt regte sich in jenem Ver Sacrum, das man seither Vormärz nennt, unter anderen Frühlingstrieben auch der der künstlerischen Freiheit. Man suchte die verlebten Schulstile zu überwinden und wurde dafür Romantiker gescholten. Man empörte sich gegen zwei Zöpfe, den bureaukratischen und den akademischen. Die jungen Architekten marschierten gegen den Hofbaurat Paul Sprenger und entwanden ihm den Bau der Altlerchenfelder Kirche. Hofbaurat, das klingt wie Hofkriegsrat, und darauf lief es in der Tat hinaus. Die Baubeamten bauten vom grünen Tische aus, nach den zulässigen Schablonen, alles andere war kunstpolizeilich verboten. Jene Jungen aber forderten, daß die Kunst den Künstlern überlassen werde. Die Hansen, Van der Nüll, Siccardsburg, Johann Georg Müller wollten selber bauen. Und Graf Leo Thun, dem in Wien ein Denkmal gebührt, gab ihnen recht. Der junge Schweizer Müller bekam den Bau der Altlerchenfelder Kirche, obgleich Sprenger ihn schon nach seinem Kopfe begonnen hatte. Alte Geschichten das. Kurz darauf waren jene jungen Stürmer sämtlich zu Professoren ernannt, über alle die ledernen und grüntuchenen Leute hinweg, deren Lebensaufgabe es nun wurde, den armen Siegern das Leben durch schmutzige Wühlereien zu vergällen. Welcher Intrigenroman (man könnte ihn schon Kriminalroman nennen) spann sich nur um die neue Hofoper! Es war eine Hetze, wie jetzt wegen des Olbrichschen Sezessionsbaues. Noch ärger war sie. Die beiden Architekten gingen daran zugrunde, gleichzeitig, wie sie als Inséparables gelebt hatten. Van der Nüll erschoß sich am 3. April 1868, Siccardsburg erlag am 11. Juli 1868 einem Herzschlag. Die beiden hatten es gewagt, neu sein zu wollen. Alles akademische Steifleinen und gestempelte Kanzleipapier fiel wütend über sie her. Sie werden doch keinen neuen Stil erfinden wollen? schrieb selbst

Eitelberger und nannte sie halbe Dilettanten. Eitelberger, der später Unvergeßliches für unser Kunstgewerbe geleistet, war damals noch jung. Er stand noch mit beiden Füßen in der Schule. Selbstverständlich in der akademischen. Und er war nicht von der Kunst hergekommen, sondern von der Geschichte. Im Kreise des Hofmedailleurs Johann Daniel Böhm, dem übrigens auch ein Denkmal gebührt, hatte er Kunstbegeisterung gelernt. Böhm war ja der große Wecker für das Schöne. Für sein Schönes natürlich, für Renaissance und Gotik. Böhm hat vieles praktisch gut gemacht, was die leidige Akademie theoretisch verdarb. Noch Tilgner hat bei ihm Seele eingesogen. Aber für Modernes, wie man jetzt sagt, war Böhm nicht zu haben. So groß er als Kunstsammler war, einen Waldmüller kaufte er so wenig, als die anderen vornehmen Sammler der Zeit. Waldmüller wurde nur von der kaiserlichen Familie geschätzt und von dem rescheren Teile des Wiener Bürgertums, während die Großbürger — der erste Bezirk, würde man jetzt sagen — den städtischeren Danhauser vorzogen. Eitelberger also, der heute ohne jede Frage in London wieder der Wortführer der Modernen würde, wie er es dort vor vierzig Jahren geworden, Eitelberger glaubte nicht an die Möglichkeit, einen neuen Stil zu „erfinden". König Ludwig von Bayern lebte ja noch, der ihn in München vergeblich dekretiert hatte. Ihm waren eben keine modernen Geister zur Verfügung gestanden. Seine Klenze, Ziebland und tutti quanti kopierten auf Befehl alte Stile oder gossen mehrere ineinander. Das blieb ja auch der Fehler der Wiener jungen Bau-Plejade. Wenn sie neu sein wollte, so ersann sie byzantinisch-romanisch-normannische Gemengsel. Sie haftete noch zu sehr am Alten, aber die Kühnheit, ganz neu zu sein, kann ein einzelner nie haben. Sie muß in der Luft liegen, wie in der italienischen Renaissance und im achtzehnten Jahrhundert Frankreichs, wo jeder souveräne Herzog und jede königliche Geliebte einen neuen Stil anbefahl. Der Hof nahm ihn auf Kommando an und die Bürgerschaft äffte ihn nach. Welches Geschrei gäbe es heute, wenn jemand sich vermäße, das Rokoko zu erfinden! Heute steinigt man schon den armen Olbrich wegen seines Sezessionshauses. Einen neuen Stil kann man zu jeder Zeit erfinden, welche fruchtbare Künstler besitzt. Es gehören dazu nur zwei Dinge: die kecke Folgerichtigkeit, ihn vom Palastbau bis zur genähten Spitze durchzuführen und eine Macht (Hof, Religion, Frauen), die ihn der nachahmungslustigen Menge auferlegt. Wenn Tausende erfindungsreicher Künstler und Kunsthandwerker zehn oder zwanzig Jahre in einer gegebenen Richtung arbeiten, muß etwas zustande kommen, was, aus der historischen Perspektive gesehen, seine künstlerische Logik hat und mit der Zeit den Namen Stil erhält. Wie lange ist es her, daß man dem Empire diesen Rang zugesteht? Jeder französische Ludwig, und der Regent erst recht, hat das mit einem Glanz bewiesen, der uns noch heute blendet. Als jene Wiener Architekten des Vormärzes ihre Sezession machten, war die Zeit noch schwer für solche Dinge. Van der Nüll sprach es in einer Schrift klipp und klar aus: „Sie dankten ihren Vorgängern die Kenntnis aller Baustile, aber auch die Überzeugung, daß auf dem Wege der Nachahmung nichts zu

erreichen sei.“ Ihr Drang, nicht nachzuahmen, sondern eigen zu sein, wurde damals verhöhnt und verpönt. „Selbst Bauformen“, hieß es, wollten sie erfinden. Und heute steht man ihren damaligen Bauten gerührt gegenüber, wie Werken von Märtyrern. Das sind erlebte Bauten, für die gestorben wurde. In der Baugeschichte Wiens werden diese starken Anläufe zu orts- und zeitgemäßer Selbständigkeit — wir rechnen Ferstls Jugendwerke dazu — allezeit Ehrenplätze einnehmen. Schon seit einigen Jahren beginnt man stolz auf sie zu sein, als auf das Eigenste, was der deutsche Baugeist seit Schinkel hervorgebracht. Und den Malern jener Zeit geht es nicht anders. Haben wir doch in der unvergeßlichen Schubert-Ausstellung vor zwei Jahren die glorreiche Auferstehung Schwinds erlebt, des Jugendfreundes und Mitstrebenden jener jungen bauenden „Romantiker“. Welch ein Sezessionist war der! Mit den Mitteln seiner Zeit natürlich, zu denen die Farbe nun einmal nicht gehörte. Und ebenso erleben wir jetzt im Künstlerhause die Auferstehung Ferdinand Georg Waldmüllers.

Waldmüller wurde 1793 in einer Bierkneipe des Tiefen Grabens geboren. Um nicht Geistlicher werden zu müssen, ging er durch. Er sezedierte. Um zu leben, bemalte er Zuckerwerk. Auf der Akademie tat er nicht gut, mußte sich also bald auf eigene Füße stellen. Er kopierte jahrelang in den Museen und „glaubte darin das Heil zu finden“. Naturstudien, ... „dieser Begriff war mir ganz fremd geblieben,“ so schreibt er 1846 in der Schrift: „Das Bedürfnis eines zweckmäßigeren Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst.“ Da ließ ein Hauptmann Stierle-Holzmeister von ihm seine Mutter malen, „ganz so wie sie ist.“ Der Hauptmann — an seinem Wohnhause sollte man eine Gedenktafel anbringen — verlangte ausdrücklich die größte Naturtreue. Und bei diesem Bildnis gingen Waldmüller die Augen auf. Nun wußte er, was er „Neues zu lernen und Altes zu vergessen“ habe. Er wurde „Naturalist“. Die Führichschule fiel über ihn her, M. G. Saphir begeiferte ihn, der trotz alledem bereits Kustos und Professor geworden. Sein ganzes Leben war von da an Kampf gegen den „Eigensinn der Stabilitätsmänner“. Rückkehr zur Natur war seine ewige Predigt in Schrift und Beispiel. Ging doch, schreibt er, die Verirrung so weit, daß man „nahe daran war, das Anschauen der Natur nicht nur nicht empfohlen, sondern geradezu verpönt zu sehen“. Aber im Körperlichen der Natur blieb er trotzdem nicht befangen, sondern verlangte von dem Kunstwerk auch einen sittlichen Gedanken, oder eine edle Empfindung. Es ist, als hörte man Ruskin sprechen. Bezeichnend genug ist die Anekdote, wie er mit Prof. Steinfeld gleichzeitig den Waldbach Strub malt. Steinfeld ist bald fertig, Waldmüller noch lange nicht. Aber wie der Professor die Arbeit des Schülers sieht, ruft er beschämt aus: „Und ich bin der Professor!“ und zerreißt seine Studie. Genau dasselbe schrieb uns Theodor v. Hörmann über seinen vielverschrienen roten Buchenwald mit dem Tümpel. Er malte ihn an des zahmen Paul Müller Seite und die beiden Bilder wurden so grundverschieden, daß kein Mensch in ihnen das nämliche Motiv zu der nämlichen Jahres- und Tageszeit erkannt hätte. Waldmüller war eine unverrückbare Eigennatur. Er

war schon 1830 in Paris und bewunderte das dortige Kunstschaffen, aber er lenkte keineswegs in den pathetischen Kolorismus des damals gefeierten Delacroix ein. Er ging auch früh nach Sizilien und sah es, wie die dortigen Bilder in der Ausstellung zeigen, höchst eigentümlich an. Mit einem zur Ruhe herabgesättigten Auge, dem gleichsam alles mit Licht durchtränkt schien, so daß keine Einzelfarbe mehr für sich losknallt, wie in der bunten Heimatswelt. Aber er blieb doch überall derselbe. Von den Niederländern, die er so oft kopiert, verblieb ihm die saubere, solide Technik, bis ihn später seine Augenschwäche zwang, breiter zu werden. Der beste Ruysdael geht nicht über die Landschaft: „Am Liechtenstein", mit der mannhaften Energie ihrer Form und Farbe. Die verschiedenen alten Damen in kleinem Format, mit ihrem vornehmen Elfenbeinteint und dem unglaublich wahren Ausdruck, hätten selbst in Oud Holland Aufsehen erregt. Aber es war doch etwas ganz anderes. Schon die Handschrift war wienerisch, mit ihren gewissen Druckern und Eigenheiten. Es war lokale Gebärde darin. Und die Farbe mit ihren kräftigen Lokaltönen erinnert an das Rot unserer Äpfel und das Blau unserer Pflaumen. Es ist gewiß bezeichnend, wie nahe Pettenkofen mit den sonnenglühenden und tiefschattigen Bildern seiner mittleren Zeit an Waldmüller grenzt. An das „letzte Kalb" (Nr. 106) z. B. und an das Genrebild mit dem in die Sonne heraustretenden Betteljungen (Nr. 108). Die Zigeuner Pettenkofens und die sonnverbrannten Bauerndirnen Waldmüllers haben die nämliche Farbe in den Adern. Nur faßt die Hand Pettenkofens sie weicher an, weil die Welt mittlerweile mehr Ton bekommen hat.

Daß Waldmüller ein Sonnenmaler wurde, konnten die Kritiker nicht verwinden. Er tat eben schon in den fünfziger Jahren, was die Belgier (Verhas u. a.) erst in den Achtzigern wagten. Das Baden in der blendenden Sonne, das Blühen in ihrem Lichte und das Glühen in ihrem Schatten reizte ihn bis zur Unzurechnungsfähigkeit. Der entzückende „Kirchgang" aus dem Jahre 1863 (Nr. 107) ist ja in dieser Hinsicht hochmodern. In seinem Nekrolog schrieb dann Lützows Zeitschrift: „Waldmüller kam in seinen alten Tagen auf den Einfall, um eine glänzende Farbe zu erhalten, müsse man im Sonnenlichte malen. Das erklärt wohl die seltsam grelle Farbengebung auf vielen seiner späteren Bilder." Dieser Tote war seinem Nekrologisten um zwanzig Jahre voraus. Überhaupt verstand er sich schon auf Atmosphäre. Die grauen, blauen, violetten Töne, in denen seine landschaftlichen Hintergründe schwimmen, oder das ganze Bild „Hütteneck" (Nr. 82) mit dem Blick hinab auf den Hallstätter See und hinüber auf den Dachstein, sind so von heute, daß z. B. Calames Alpenbilder daneben veraltet aussehen würden. Calame hat auch keinen Baumschlag von der Lebendigkeit, wie jene prachtvolle Rüsterngruppe (Nr. 100), unter der die Licht- und Schattenstreifen so belgisch breit auf das Gras hingestrichen sind und dessen feiner Hintergrund an den frühen, noch etwas geometrischen Corot erinnert. Dazumal wurden solche Dinge nicht einmal so gewürdigt wie heute. Die Wiener kannten noch keinen Maßstab. Im Auslande verstand man ihn besser. In Paris, London und Philadelphia. Goupil gab 1857 einige seiner Bilder in den litho-

graphischen „scènes cosmopolites“ heraus. In London kaufte ihm der Hof, die Königin voran, in acht Tagen alle 31 Bilder ab, mit denen er nach Philadelphia unterwegs war. Als er dann (1863) in Wien aus Geldnot 90 Nummern auf einmal versteigerte, bewegten sich die Preise zwischen 300 und 10 Gulden! An dieser Einnahme wurde er zum Bettler, denn er hatte seinen ganzen Vorrat losgeschlagen.

Waldmüller ging also lieber in die Sonne als in den Schatten der Akademie. Seine erste Schrift hatte einen förmlichen akademischen Strafprozeß gegen ihn zur Folge. Er konnte sich nur retten, indem er zu Metternich ging. Der Fürst, seit dem Wiener Kongreß ein intimer Freund Sir Thomas Lawrences, erließ als Kurator der Akademie einen Rügebrief an den Direktor. Metternich schrieb ganz sezessionistisch: „Die Akademie ist keine Zwangsanstalt, welche dem Lehrer wie dem Schüler verbieten kann, dem eigenen Genius zu folgen.“ Diese Worte sollten in Goldschrift über dem Tore der Akademie stehen. Als Graf Leo Thun Minister ward, reorganisierte er bekanntlich die Akademie, nicht ohne Waldmüller zu folgen; in praxi blieb freilich das meiste beim alten. Sogar einen Künstlerverein wollte Waldmüller bilden, genau eine „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“, wie unsere Sezession. Das wußten aber seine Feinde zu vereiteln. Die Weltausstellung führte ihn 1855 und 1856 nach Paris und London. Da schrieb er, tief bekümmert über die Nichtigkeit der österreichischen Kunst, seine „Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst“. Schärferes war in Österreich noch nicht gedruckt worden. Er verlangte darin vor allem die Aufhebung aller Kunstakademien als ersten Schritt zur Besserung. Statt der acht bis zehn Jahre verkehrter Abrichtung an der Akademie sollten zwei Jahre Meisterschule genügen, der „göttliche Funke“ und die Natur würden dann schon das Weitere besorgen. Das Geld, das die Akademie koste, sollte auf Ankäufe verwendet werden. Talentlosen Schülern sei überhaupt vom Weiterstudieren abzuraten. Usf. So griff er das Übel an der Wurzel an. Andere haben später das nämliche gefordert; Hörmann z. B. in seiner Streitschrift. Wir selbst rieten einmal zur Einführung der Lehr- und Lernfreiheit, wie sie an anderen Hochschulen besteht. Seither ist uns bekannt geworden, daß vor Jahren Wilhelm Lindenschmit dasselbe vorgeschlagen hat, um die Münchener Akademie zu retten. Nun, Waldmüller büßte seinen Mut schwer genug. Er wurde, nach hochnotpeinlicher Prozedur, mit halbem Gehalt (400 fl.) gnadenweise pensioniert. Das hat er nie verwunden. Es blieb der Wurm, der an ihm nagte, so daß er, der nie eine Krankheit gekannt und zu Führichs Alter bestimmt schien, nur 72 Jahre erreichte. Wiederum war es das Ausland, das ihn rechtfertigte. Auf der historischen Kunstausstellung in Köln (1861) hatte er solches Aufsehen erregt, daß er den Roten Adler-Orden bekam. Nun schämte sich Wien und Schmerling verschaffte ihm 1863 den Franz Josefs-Orden. Er wollte ihn erst nicht einmal annehmen, da er sich „in Strafe befinde“. 1864 empfing ihn dann der Kaiser in Audienz und 1865 erhielt er die volle Pension. Aber schon das Jahr darauf starb er.

Das ist das Leben des ersten Wiener Sezessionisten.

Und nun hängen seine Werke im nichtsezessionistischen Künstlerhause, nachdem die Wiener so viel Malerei durchgemacht und einiges gelernt haben. Wenn sie jetzt jenes merkwürdige Porträt von Waldmüllers Mutter sehen, in dem grauen Kleide mit den grauen Atlasbändern, fällt ihnen die graue Lady des Neu-Amerikaners J. W. Alexander ein. Und bei diesen tiefgrünen, sonnigen Landschaften denken sie an moderne Schotten. Bei der kleinen „Ruine in Schönbrunn" freilich denken sie nur an Waldmüller, denn die hat bisher kein Schotte und kein Amerikaner gemacht.

(23. Oktober 1898.)

Das Haus der Sezession.

Vorläufiges.

Das weiße Haus an der Wien steht nun vollendet. In sechs Monaten, wie sie sich vorgenommen, haben die jungen Künstler das Kraftstück fertig gebracht, ein großes neues Haus aufzustellen. Ein sehr neues, neu in jeder Linie, in jedem Punkte. Zu neu, viel zu neu für die alt gewöhnten Wiener und ihre bequem darauf los kopierenden Schulkünstler. In sechs Monaten hat der junge Meister es durchgesetzt, dem launenhaften Wiener Boden zum Trotz, der ihm zu entschlüpfen suchte. Unter großen Betonschwierigkeiten mußte er nämlich bezwungen werden, denn das Haus steht gerade auf dem Ottakringer Bach und acht Meter tief reichen seine Grundfesten. Und alle diese Monate her ist der Wiener Tag für Tag an dem seltsamen Hause vorbeigegangen und rundherum um das Haus. Er hat den Kopf geschüttelt, gelacht, sich geärgert, Witze gerissen. Scharen drängten herbei, so oft wieder eine neue Überraschung auftauchte, und überraschend war ja in der Tat jede Einzelheit. Aber je weiter der Bau gedieh, desto mehr mischte sich die Volkskritik mit einem Gefühl des Respekts. Man verstand noch nicht, aber man begann zu wittern, daß dieses Ding mit Lachen allein nicht abzutun sei. Dann entrüstete man sich, daß eines Nachts irgendwelche Gassenjungen — vermutlich Enthusiasten der Schulrenaissance — das blanke Weiß mit Kot beworfen und — vermutlich in akademischem Eifer — sogar ein Fenster eingeschlagen hatten. Der Wiener ist anständig und verträgt Gemeinheit nicht. Das hinderte ihn freilich nicht zu lachen, wenn Freund Pötzl den kühnen Bau in seiner Weise komisch fand. Oder wenn im Kaffeehause ein neuer Mokkawitz, oder auch nur Zichorienwitz, aufflog. Bald hieß es: das ist das Grab des Mahdi. Nun, das Mahdigrab mit seiner Kuppel war gar kein unebener Bau. Dann wieder hörte man: das ist eine Kreuzung zwischen einem Glashaus und einem Hochofen. Wir hätten statt Hochofen Kalkofen gesagt, aber nicht zum Tadel, denn ein Kalkofen ist eine vortreffliche Bauform, ein naher Verwandter der ägyptischen Tempelpylonen. Andere verstiegen sich sogar bis zum Vergleich mit einem assyrischen Anstandsort. Das ist entschieden unrichtig, denn die Forschungen von Layard,

Rawlinson, Schrader, Oppert und George Smith haben erwiesen, daß es in Assyrien dergleichen Baulichkeiten überhaupt nicht gab.

Freilich, das assyrische Moment wurde auch von witzlosen Leuten aufgenommen, d. h. von solchen, die sich auf die Fachlichen hinausspielten. Nun, diese Leute scheinen den Brüsseler Justizpalast nicht zu kennen, dessen genialer Erbauer Poelaert sich eigens die Aufgabe gestellt hat, modernes Assyrisch zu bauen. Jenen Justizpalast, der das großartigste weltliche Gebäude unseres Jahrhunderts ist und in dessen Salle des Pas perdus man umhergeht wie im St. Petersdom. Der Palast ist übrigens noch etwas größer als St. Peter in Rom und der belgische Staat hat sich dieses Stückchen Assyrisch 50 Millionen kosten lassen. Das Ausstellungshaus unseres Olbrich kostet alles in allem zusammengebettelte 60.000 Gulden, weil alle daran beteiligten Künstler umsonst gearbeitet haben. Für die Ehre, oder für die gute Sache, oder wie man es nennen will. Nun, die Brüsseler kritisierten ja seinerzeit auch ihren Justizpalast, aber so derb und herb nicht, wie die Wiener das Sezessionshaus. Jetzt halten die Brüsseler den toten Poelaert für ein Genie, der lebendige Olbrich wird in den Wiener Kaffeehäusern und Baubureaus für einen Verbrecher erklärt. Ah, an Verbrechern, an Bauverbrechern fehlt es in Wien keineswegs. Ein Verbrechen ist die Umgestaltung des Polytechnikums, dessen geschmacklose Masse die Karlskirche erdrückt, wie jenes gewisse Eckhaus der Herrengasse die neue Burgfassade. Ein Verbrechen war die Abtragung des Hotel Munsch, in welche die k. k. Zentralkommission für Erhaltung der Baudenkmale eingewilligt hat. Eine Kette von Verbrechen umzieht den ganzen Neuen Markt. Aber gegen alle diese Untaten erhebt sich kein Wort, weil sie in einem älteren „Stil" begangen sind. In deutscher Renaissance oder in Barock, vor denen sich übrigens die Wiener Professoren auch lange genug bekreuzigt haben, wie der große Semper sogar vor aller Gotik, der er ein „Requiescat in pace" zurief. Ach, Semper! Der dritte Band seines herrlichen Werkes, das er als „praktische Ästhetik" beabsichtigte, ist niemals erschienen. Er gedachte darin die modernen Folgerungen zu ziehen aus allem, was er so tief erforscht, aber er verzichtete darauf. Seine Hoch- und Spätrenaissance wurde in den Händen der Zeitgenossen ein ödes Schulprogramm oder geistloser Kopistenquark. Wie groß mag seine Enttäuschung gewesen sein, als er die Welt immer mehr einem flunkernden, zusammengestohlenen, verlogenen Schmückedeinheimstil verfallen sah. Nein, mit der Schimpansenkunst der Nachäffer geht es nicht weiter. Das meiste, selbst wenn es monumental sein soll und viel kostet, wird von den heutigen Schularchitekten so zusammengebaut, wie in früheren Schmökerzeiten ein sogenannter „Cento" gedichtet wurde. Das ist nämlich ein beliebiges Gedicht, das einer absichtlich aus lauter klassischen Zitaten zusammengeheftet hat. Schon die Lateiner machten solche Gedichte und moderne Völker folgten ihrem Beispiele; Octave Delepierre hat eine ganze „Littérature du Centon" in zwei Quartbänden verfaßt. Unsere Straßen aber sind mit lauter solchen Zitatendichtungen besetzt. Wenn ein Olbrich wagt, so zu bauen, wie es ihm ums Herz ist, wird er kollegial gelyncht. Man

verübelt ihm das Hinweggreifen über die griechisch-römische Bauwelt, zu „primitiveren“ Stilen zurück. Aber das Haus ist gar nicht so ägyptisch-assyrisch, wie vorgegeben wird. Der Künstler geht bloß auf die ursprünglichen einfachen Formen alles Bauens zurück. Er hat ja gar nicht das Geld, um anspruchsvoll zu sein. Er sucht das Einfachste und Billigste. Dabei ergeben sich ihm die Formen, die sich naturgemäß schon den Baumeistern der Urzeit ergeben haben, aus den einfachen Bedingungen des Tragens und Ruhens, der Raumgestaltung und der Raumdeckung.

Überall, wo die Kunst nicht tot ist, durchbrechen jetzt solche Bestrebungen die trägen Auflagerungen der Überlieferung. Wir haben Brüssel genannt, bleiben wir dabei. „En Belgique on a toutes les témérités“, schrieb neulich ein Pariser Kritiker, aber mit einer Art Neid. In Brüssel lebt jetzt der genialste moderne Architekt, Viktor Horta. Er baut den gewaltigen Eisenpalast, der la maison du peuple heißt und mit den Werken Charpentiers und Meuniers geschmückt sein wird. Sein Ruhm ist erst sechs Jahre alt und datiert von dem Wohnhause des Herrn Tassel in der Rue de Turin. Das ist das erste jener berühmten modernen Wohnhäuser, die ihrem Inhaber sitzen, wie ein tadellos gemachter Rock. Das ist das denkbar vollkommenste Haus für diesen einen Menschen, der es gleichsam aus seinem Innern abgesondert hat, wie die Muschel das ihre. Es ist höchst einfach und logisch, absolut zweckmäßig, ganz neu und dabei ganz reizend. Aber man denke, es ist darin nicht der leiseste Anklang an irgendeinen der historischen Stile. Ja, nicht einmal an die Natur. Weder im Bau, noch in der Einrichtung und Ausschmückung (Möbeln, Beleuchtungskörpern usw.) findet man die geringste direkte Erinnerung an ein Naturprodukt. Kein Detail lehnt sich „an irgend etwas Existierendes“ an. Es ist der reine Reiz der Linien, der Kurven, der Flächen, und immer ganz persönlich, so persönlich, daß Horta jedes Stück nicht nur zeichnet, sondern dem Handwerker eigenhändig vormodelliert. Horta hat in Belgien Schule gemacht. Aber auch in Paris, wo ihn H. Guimard sogar übertreibt. Und in München, wo Martin Dülfer und Heinrich Helbig ähnlich schaffen. In Brüssel wirken aber auch Paul Hankar und Adolphe Crespin, ein unzertrennliches Paar, wie in Wien einst Van der Nüll und Siccardsburg. Sie sind die Helden von Tervueren, wo die Regierung ihnen die Ausstattung der Kolonialausstellung anvertraut hatte. Sie bauen hochmodern, wie ihr Freund Horta, und in Brüssel gibt es Bauherren, die ihnen eigens die Bedingung stellen, nur ja völlig aus ihrem eigenen Ich zu schöpfen. Zwei Schritte von der Maison Tassel stehen, am Rondpoint der Avenue Louise gleich zwei ihrer Häuser nebeneinander. Und solche Brüsseler Hausherren sind nicht etwa abenteuerliche Phantasten, sondern solide Bürger. Der Apotheker Peeters in der Rue Lebeau, der Kaufmann Niguet in der Rue Royale (die Türe seines Ladens ist weltberühmt geworden, aber nicht durch Reliefs), der Modewarenhändler Claesen in der Rue de l'Ecuyer. Jeden Nagelkopf hat da Hankar selbst gezeichnet. Das sind moderne Meisterwerke, aus einem Guß, höchst zweckmäßig und höchst gediegen... und gar nicht abgeschrieben.

In London hat ohnehin schon der geniale William Morris diese Grundsätze befolgt. Vor einem Vierteljahrhundert bildeten sie noch eine Art Geheimkult, dessen Hauptstreben war, sich von allen „Präzedenzen“ zu befreien. Selbst ist der Mann, selbst ist seine Kunst. Merkwürdigerweise tat Morris dies nur, wenn er ausübte; wenn er lehrte, hing er fest am Alten, das ja doch das Beste sei. So zwang ihn das Leben, lebendig zu sein. Das Haus des Mr. A. A. Ionides (1 Holland Park) ist in diesem Sinne ein Denkmal der Kunstgeschichte. Es ist ein Prachtheim ersten Ranges. Eine marmorne Säulenhalle darin, in der alles durchscheinend ist, hat nicht ihresgleichen. „Der allgemeine Eindruck dieses Hauses,“ wurde einst geschrieben, „ist der eines alten Seidenteppichs, der sein Gewicht in Gold wert ist“. Aber bei alledem ist das Haus durchaus „liveable“, das heißt wohngerecht; das natürliche Gehäuse seines Besitzers und tadelloser Zweckbau. Doch nicht nur für Millionäre, sondern auch für mäßig Bemittelte wird jetzt in London so gebaut. Das sprichwörtliche Haus in dieser Richtung ist „Artist's cottage“ in Bedford Park. Schneeweiß inmitten einer Renaissancewelt von roten Ziegeln steht es da, drei Stock hoch, und enthält ein Atelier von 31 × 17 Fuß, einen Salon von 16·6 × 14 Fuß, drei Schlafzimmer und die nötigen Nebenräume. Dieses Haus hat 494 Pfund 10 Shilling gekostet! Und innerhalb dieses wahren Minuendopreises ist alles praktisch, gediegen, bequem und künstlerisch durchgeführt. Der Architekt heißt C. F. A. Voysey, der große Billigbauer von England. Auch er ist gegen alle „Präzedenzfälle“ und schöpft direkt aus den obwaltenden Verhältnissen. „Würdiges Material ehrlich verwenden“, und „tatsächlichen Komfort statt imaginären Luxus“: das sind seine Grundsätze, die schon stark um sich greifen, bis nach Deutschland herüber, wo so lange die berühmte Firma Schlecht und Billig geherrscht hat. Dabei ist er so persönlich, daß er alles selber macht; er hat nicht einmal ein „Bureau“, nur einen Sekretär.

Wenden wir den Blick nach Paris, so sehen wir die Jugend auf ähnlichen Bahnen. Louis Bonnier, der das Haus des „Art nouveau“ mit den prächtigen Brangwynschen Friesen gebaut hat, haust am Pas de Calais wie ein französischer Voysey. Sogar eine höchst gediegene Mairie hat er dort gebaut, um nicht mehr als 30.000 Franks, ohne alles Schmuckzeug, aber vollkommen in ihrer Art. Nach ganz denselben Grundsätzen baut jetzt Dutert (Erbauer der kolossalen Maschinenhalle von 1889) das neue „Museum“ im Jardin des Plantes. Alles aufrichtig und echt, das nackte Rot des Backsteins, das Eisen überall ungeniert zutage, dabei keine Säulenordnungen, statt abgedroschener Schulornamentik Motive aus Tier- und Pflanzenreich, von den größten Pariser Bildhauern (Gardet, Valton etc.) geformt. So sehr wird da jeder Anklang an die historischen Schablonen vermieden, daß sogar der Zahnschnitt über den Fenstern durch eine Reihe kleiner Muscheln ersetzt ist. Und das läßt die französische Regierung für schweres Geld bauen! Der junge R. Binet baut den Palast der Weltausstellung, er ist ein starkes Temperament und hat es auf „quelque chose d'inédit“ abgesehen. Seine einzige Regel ist: „logische Archi-

tektur", um Schulen und Stile kümmert er sich nicht. Man wende nicht ein, dies sei ein vorübergehender Bau, der das Publikum anlocken solle. Das ganze jüngere Paris ist auf diesem Wege. Gilt es doch oft genug, den baulichen Ausdruck für neue Begriffe zu finden. Auch drängen sich neue Baustoffe heran, Riesenräume sind zu decken, die das Eisen gebieterisch fordern. Als Viktor Baltard 1845 die Halles Centrales umzubauen hatte, wollte er dies nach altem Schulbrauch in Stein tun, allein es erhob sich ein solcher Sturm dagegen, daß er zu Eisen greifen mußte. Schon damals war man so neu! Aber das Eisen, und nicht das verhehlte, sondern das offenkundige und selbstbewußte, ging bald selbst in Monumentalbauten über. Baltard machte es sogar kirchenfähig. Henri Labrouste ließ es die Pariser Bibliothekssäle beherrschen und sein Schüler Duban wandte es im Neubau der leibhaftigen Kunstakademie offen an. Brauchen wir auf die vielen und mitunter sehr komplizierten Neuformen hinzudeuten, die das moderne Leben mit sich bringt? Auf die modernen Theater z. B., die eine Massengruppierung von so unorganischem Anschein bilden. Das erste moderne Theater, das so zu sein wagte, war das zu Bordeaux (von Louis) vor hundert Jahren, aber erst Charles Garnier brachte diesen Typus mit der Großen Oper nach Paris. Man entsetzte sich über die Neuheit, wie Jahrzehnte später in Wien über die „Unschönheit" des neuen Burgtheaters. Das moderne Kaufhaus ist auch ein Typus geworden, seitdem Paul Sédille seine Printemps-Magazine errichtet hat. In Wien hat Otto Wagner das mit Glück aufgenommen, in Berlin kürzlich erst der viel konservativere Alfred Messel im Wertheimschen Kaufhause. Stein, Eisen und Glas, ganz durchflutet von Licht und Menschen; das kannten die Alten nicht. Und immer neue Formen verlangt das Leben, und immer wieder machen sie das Publikum zunächst stutzig, wie Olbrichs Sezessionshaus. Darum war es eine glückliche Idee in der Pariser Baujugend, in der Marsfeld-Ausstellung 1893 die architektonische Abteilung mit ganzen aufgebauten Modellen, selbst lebensgroßen, auszustatten. Man muß die Leute an das Ungewöhnliche gewöhnen, um die Ketten ihres Geschmacks zu lösen. In Paris tagt jetzt sogar eine Kommission, deren Aufgabe es ist, zu untersuchen, auf welche Weise die Schulfesseln der Baukunst zu mildern wären, denn schließlich ist den Schulfüchsen selber vor ihrer Schulweisheit bange geworden. Schon dringt diese Jugend in die gestrenge Akademie selbst ein; der moderne Emile Vaudremer, ein polychromer Materialmensch, ist kürzlich erst an Garniers Stelle in ihren obersten Rat berufen worden — Mitglied des „Institut" ist er bereits.

Wir könnten diese Umschau noch viel weiter fortsetzen, gleichsam als eine internationale Umfrage bei den berufensten Fachmännern. Der neue Geist erstreckt sich schon selbst auf das Denkmalwesen. Der geniale junge Düsseldorfer Bruno Schmitz, der mit 24 Jahren in Rom den ersten Preis für das kolossale Viktor Emanuel-Denkmal erhalten, hat seither die Kaiserdenkmäler auf dem Kyffhäuser, der Porta Westfalica und am Deutschen Eck bei Koblenz gebaut und auch den Preis für ein Denkmal der Leipziger Völkerschlacht gewonnen.

Das sind alles Bauten, die weit, weit jenseits alles Akademischen, Altstilmäßigen liegen. Selbst der weit zahmere Münchener Rudolf Maison hat sein Aachener Kaiserdenkmal förmlich als Rheinlandschaft mit Nixen und Nibelungenhort aufgebaut. Vergessen wir Otto Rieth nicht, der sich durch seine phantasievollen Architekturskizzen eine Berliner Professur erobert hat; eine Art bauender Makart, mit modernem Durchschlag. Bei ihm herrscht die kühne malerische Silhouette, die Bodengestalt wirkt mächtig mit; neben gewaltigen Bogen und Säulenstümpfen herrschen auch Riesenmasken, Statuen ragen gleich Türmen auf, Portale öffnen sich als riesige Mäuler. Das ist es ja nicht, was man dermalen bei uns anstrebt, aber in den letzten Heften von „Ver Sacrum" war so manches von Olbrich und Hoffmann zu sehen, was auch diese Seite der Kunst streifte. Etliche dieser Hoffmaniana sind überhaupt nur in Zementguß denkbar, ...wieder ein neues Material, vor dem die Altgewohnten sich bekreuzigen, nicht als ob sie es verachteten, sondern weil sie es nur zum Fälschen, zum Vorheucheln kostbareren Stoffes benutzen. Unsere Jungen schämen sich ihres billigen Baustoffs nicht (60.000 Gulden!) und bauen in seinem Charakter. Olbrich hat sein Sezessionshaus verputzt, wie Voysey seine billigen Häuser. Ach der arme Putz! In Deutschland war er Jahrzehnte lang von der Behörde geradezu verboten; jetzt schreibt sie ihn selber vor, für öffentliche Gebäude. So ändern sich die Anschauungen, aber jede Anschauung möchte jede andere mit Stumpf und Stiel ausrotten.

Diese Dinge haben wir heute sagen wollen, weil soeben das Haus der Sezession eröffnet wird. Der Leser mag daraus ersehen, daß dieses Haus durchaus nicht so etwas aus dem Mond Gefallenes, Willkürliches ist, wie man ihn glauben machen möchte. Es steht vielmehr mitten im Strome der Zeit, und es steht keineswegs allein. Herr Olbrich hat hochangesehene Nachbarschaft: einen Horta, Hankar, Voysey, Vaudremer. In solcher Gesellschaft kann man sich schon sehen lassen, auch wenn die five o'clock-Ästhetik die Nase rümpft.

(11. November 1898.)

Weiteres vom Hause der Sezession.

Das Haus der Sezession ist so neu, daß wir unseren Lesern gestern vor allem zeigen mußten, wie es mit ähnlichen Bestrebungen und Ergebnissen durch ganz Europa hin zusammenhängt. Solche Zusammenfassung erweist am besten, daß, um mit Zola zu reden: „L'art nouveau est en marche." Heute wollen wir versuchen, das Haus selbst zu erklären. Wie fern dergleichen dem allgemeineren Verständnis liegt, das kann sich der Kunstfreund kaum vorstellen. Eine kleine Episode aus dem Leben mag es illustrieren. An den Seitenwänden des Hauses kommen wiederholt drei Eulen vor, die dem Profil einer notwendigen Verstärkung des Wandpfeilers als Abschluß aufgesetzt sind. Olbrich selbst hat sie nach Moserscher Zeichnung modelliert. Sie sind natürlich stilisiert. Ein Sezessionist,

der sie eben betrachtet, hört neben sich einen Herrn höhnen: „Das sollen Eulen sein!“ Die Umgebung lacht. Da wendet sich der Sezessionist zu ihm und bemerkt: „Wer sagt Ihnen denn, daß das Eulen sein sollen?“ — „Na, ich seh's doch!“ ruft jener. — „Also was reden S' dann?“ führt ihn der Künstler ab. Das sind die allgemeinen Begriffe von Stilisierung. Was mag der bedenkliche Herr erst zu dem reizenden Fries von Kolo Mosers Kranzträgerinnen gesagt haben, die im Reigen das ganze Hinterhaus umziehen, die goldenen Kränze hoch erhoben, daß sie als breiter Ziergürtel um den Leib des Baues laufen? Die sind auch stilisiert und aus dem flachen Putz herausgeschnitten, wie er es eben verträgt, und mit Weiß in ein paar leichten Tönen und mattem Gold belebt. Wir erwähnen diese Dinge zuerst, weil die weiße Haut des Gebäudes den Leuten zunächst in die Augen sticht. Eigentlich ist dieses Weiß von den Umständen erzwungen. Da man auf billigen Putz angewiesen war, wollte man ihn auch in seiner eigenen Naturfarbe geben. Man quälte den guten Baumeister so lange, bis er statt des gewohnten Donausandes, wie er z. B. an der neuen Burgfassade verwendet ist, den Sand aus den alten Gruben an der Türkenschanze nahm, mit dem die Altwiener Barockbauten so schön geputzt wurden. Allein es gelang nicht, das Ideal einer fleckenlos gleichen Mischung zu erzielen. So entschloß man sich, ihn mit Weiß zu spritzen und, an der Fassade, auch mit Wasserglas zu tränken. Nun mag der gediegene Ruß und Staub von Wien herankommen.

Die Leute aus dem Volke sehen sich diese Dinge am genauesten an. Man sehe nur zu, wie sie mit den Augen so einer Zierbinde folgen, die stellenweise aus der Glätte heraustaucht und, runde Scheibchen auffädelnd, wagerecht dahinzieht, um eine Umschnürung, also eine Festheit des Gebäudes anzudeuten. Auch entgeht ihnen keine Absonderlichkeit in den so persönlich empfundenen Profilierungen, mit dem Finger in der Luft folgen sie dem Rhythmus der langen Abschlußlinien und manchen macht es ungeheuren Spaß, daß der Architekt an einem so noblen Bau lange Mauerränder mit plebejischem Wellblech passepoiliert hat. Warum auch nicht, über so vielem Putz? Er wirkt als ganz feine Randbelebung und ist aufrichtig. Respekt flößt den Leuten augenscheinlich der prächtige Torbau ein, obgleich er keine falschen Säulen und Giebel vorgeklebt hat. Die große viereckige Tornische mit ihrem Weiß und Gold gibt einen tiefen Schatten mit zerstreutem Glanz darin. Die Türe selbst finden sie zu klein; so gewöhnt sind sie an Tore, die verhältnismäßig größer sind als die Häuser, in die sie führen. Das kommt von der gewissen „Palastmäßigkeit“, die seit Jahrzehnten jedem bescheidenen Privathause angeprotzt wird. Aber spät abends noch stehen die Leute in der Nische und tasten mit allen Händen den getriebenen Kupferbeschlag der Türflügel ab. Er ist vom jüngsten der Brüder Klimt, einem wirklichen Jüngling, und formt sich zu einer weichen Riesenblume, deren Staubfäden noch als vergoldetes Gitter emporstreben. Auffallend ist es auch, wie das Volk das alles von selbst auf etwas Symbolisches hin ansieht. Hinter jeder Form will es sich etwas

denken. Die drei Reliefköpfe über der Türe sind natürlich die Künste, und sechs goldene Schlangenpaare — es sind die von der Aegis Pallas Athenas gedacht — verknüpfen sie zu ewigem Bunde. Auch goldene Schriftzeichen sind da, zum Buchstabieren und Deuten. Die Schrift über der Türe: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit,“ *) wissen die Kinder schon auswendig und die Erwachsenen überbieten sich in parodistischen Verballhornungen. Links von der Türe liest man: „Ver Sacrum,“ ein Latein, das den Wienern bereits geläufig ist. Rechts aber, ja, das wird erst kommen. Ein elegantes Gehäuse nämlich, aus Spiegelglas und Messing, und darin eine Strassersche Figurine der Pallas, mit siegreich gesenktem Speer, eine Mosaikstatuette aus kostbaren Steinen, mit goldenem Helm.

Überhaupt wird noch manches kommen und wird manchen Tadel verstummen machen. Da ist gleich das Dach, das bekanntlich von jedem „Gebildeten“ als gassenweit sichtbare Blamage ausgeschrien wird. Verunglückte Lösung, sagen die Schonenderen. Der Ingenieur- und Architektenverein weiß es besser, der wird dieses Dach sogar zum Gegenstand einer eigenen Meinungsäußerung machen. Die von Olbrich selbst ersonnene Konstruktion ist nämlich höchst geistvoll und die vier zeltartigen Oberlichter mit ihren Glaswänden von 45 Grad Neigung geben ein ideales Licht für Ausstellungsräume. In diesen Sälen ist das Licht so zerstreut, daß es kaum noch einen Schatten gibt. Auch kann bei solcher Neigung kein Schnee auf den Scheiben liegen bleiben, um Tag in Nacht zu verwandeln, wie etwa im Künstlerhause, und kein Regenwasser einsickern, wie in die meisten glasgedeckten Räume. Aber das ist doch häßlich! rufen die Mokka-Ästhetiker. Nun, sie müssen sich noch bis in den Sommer gedulden. Dann werden die jetzt gekiesten Terrassen des Daches mit einem Blumenflor bedeckt sein, blühende Gehänge werden es umziehen, ein hängender Garten über dem Getriebe der Wienzeile. Überhaupt wird das Haus in einer grünen Anlage stehen, die zu seinem Weiß gehört, und hohe Bäume — Pappeln wohl, da wir keine Zypressen haben — werden sich ringsum reihen, ein lebendiges Gehege wider das Profanum. Und dann wird auch die sogenannte Kuppel zwischen den vier weißen Pylonen ihren rechten Sinn erhalten haben. Diese Kuppel ist eigentlich eine Laube. Und diese Laube ist eigentlich die Laubkrone eines kolossalen Lorbeerbaumes. Der symbolische Lorbeer der Sezession hat sich hier gewaltig ausgewachsen. Diese schmiedeeiserne, echt vergoldete Laubkuppel besteht aus 3000 Blättern, jedes über einen Fuß lang, und aus 700 Beeren, jede über eine Faust groß. Sie bildet einen kreisrunden Raum von 2·5 Meter Durchmesser, in dem man geweilt haben muß, um ihn zu verstehen. Es ist ein zauberischer Eindruck, ein Stück Orient in Wien. Über sich hat man das tausendfach durchbrochene, frischgrüne Gewölbe und durch alle die Lücken sieht man in den blauen Himmel hinein und in die mannigfaltige Stadtlandschaft hinaus, über den Naschmarkt weg, über die

*) Die Künstler wählten diese Überschrift aus einer Anzahl Varianten, die ich auf ihren Wunsch formuliert hatte.

Parks, die Paläste, zu den Domen der Kirchen hinüber. Kein Einheimischer und kein Fremder wird es versäumen, diese neue Sehenswürdigkeit Wiens kennen zu lernen, denn Derartiges gibt es nirgends auf der Welt. Es wird dann auch eine bequeme Stiege hinaufgehen; jetzt muß man mit einer endlosen steilen Leiter vorlieb nehmen, die sich gar zu halsbrecherisch anläßt, also höchst esoterischen Charakter hat. Wer einmal in dieser Lorbeerlaube gewesen, wird auch dem Architekten schwerlich mehr den Vorwurf machen, daß er sie nicht als wirkliche Kuppel über der Halle ausgebildet hat. Er hat sich die Freiheit genommen, so zu empfinden.

Und die Halle, die man durch die eherne Pforte betritt, ist auch ohne Kuppel schön genug. Sie ist viereckig, eigentlich ein griechisches Kreuz, wegen der einspringenden Kanten der vier Pylonen. Die Decke ist flach, weiß, mit grün gebeiztem Holz, das überhaupt eine große Rolle in der Einrichtung spielt. Grünlich ist auch die Luft in dieser Halle, die ein eigener leichter Dämmer erfüllt. Und aus diesen Schatten wachsen hellschimmernde Sachen heraus: Reihen von großen Appliken aus vergoldetem Eisen, lauter bekannte Symbole, rechts und links aber zwei kolossale vergoldete Stuckreliefs flachster Arbeit (von Adolf Böhm). Jedes stellt einen uralten Baum von Ölbaumcharakter vor, dessen knorrig gewundenem Stamme eine Fülle jungen Laubes entsprießt. Dieses glänzende Gold gibt mit all den grünen und weißen Reflexen eine erstaunliche Mannigfaltigkeit von Mischungen. Geradeaus aber öffnet sich nach dem Mittelsaale eine dreifache Türe und über ihr ein großes rundes Glasfenster, nach Mosers Entwurf von Geyling ausgeführt. Es ist kein Glasgemälde, sondern eine Art Mosaik von farbigen Gläsern, die in origineller Weise zusammengebleit sind. Man betrachte etwa das Antlitz der Figur, wo das Blei allen Zügen, selbst den Details der Augen getreu folgt, oder dem reichen Schmuckwerk, das aus edelsteinartig rund gehaltenen Glasflüssen gleichsam en cabochon zusammengesetzt ist. Die Figur aber ist „die Kunst", ein hehres Weib, das in altertümlichem Halbgewande kühn und ruhig dasteht. Aus blauem Himmel ist sie auf blumige Flur herabgeflogen, nun sind die Fittiche gesenkt, die Arme über der bloßen Brust gekreuzt; nun wird sie weilen. Ihre Umschrift (von Hermann Bahr) lautet: „Seine Welt zeigt der Künstler, die Schönheit, die mit ihm geboren wird, die niemals noch war und niemals mehr sein wird."

Die Säle selbst sind in verschiedenen, besonders gestuften Farbentönen gehalten, die sich eigentümlich zueinander stellen, so daß sie sich gegenseitig heben. Die Durchblicke nach allen Seiten gewinnen dadurch einen besonderen Farbenreiz, und auf diese Wirkung ist in der Ausstattung vor allem hingestrebt. Eine fernere Eigenheit, ja Neuheit ist es, daß die Räume untereinander nach Bedarf zu verschieben sind. Was in japanischen Häusern durch verschiebbare Papierwände geschieht, das ist auch hier möglich. Selbst die prächtigen Säulenpaare, die, in eine Lyraform eingegliedert, den Mittelsaal vom hinteren Raum trennen, sind nur Versetzstücke. Diese geschmeidige Raumkunst ist so weit getrieben, daß man zehn Jahre hindurch jedes

Jahr anders eingeteilte Räumlichkeiten haben kann. Ja man kann sogar nach Belieben Seiten- oder Oberlicht anwenden, je nachdem der Ausstellungsstoff es erheischt. In dieser Hinsicht ist das Haus eine Vexierschachtel, aus der man alles herausziehen kann. Wir zweifeln gar nicht, daß diese Einrichtungen überall Nachfolge finden werden. Und dieser Zweckmäßigkeitssinn erstreckt sich bis in die letzten Nebenräume und bis unter die Erde hinab, wo sich unter anderem die höchst apart ausgestattete Redaktionsstube von „Ver Sacrum“ befindet. Sogar Dunkelkammer und Entwicklungsraum für den Photographen sind da vorhanden, wogegen es oben im Halbstock Räume gibt, in denen ein Maler sein Atelier aufschlagen oder ein Komitee „sitzen“ kann. Nicht einmal an den Zollbeamten, der einen Auspackeraum zu schätzen weiß, ist vergessen. Das Licht ist natürlich elektrisch, die Heizung Gas. Wie man sich wohl denken wird, ist jedes Stück der inneren Ausstattung mit aller Liebe und Selbständigkeit durchgebildet. Jede Türe ist ein Ausstellungsgegenstand für sich. Hier fesselt ein merkwürdiger Türklopfer (von Gurschner), dort eine handgerechte Klinke, die sogar gerauht ist, um nicht auszugleiten. Die Verglasungen, Täfelungen, Terrazzos, die Stoffe der Wandbekleidungen und Draperien, die Sitzmöbel — alles ist voll Sinn und Schick. Es liegt Geist in dieser ganzen Luft, und wer das kleine Haus betritt, wird sogleich erkennen: das ist eine Welt für sich.

Es muß natürlich Zeit über das Haus weggehen, ehe sich die Meinung darüber gesetzt haben wird. Sie mag sich einstweilen austoben. Daß hier beabsichtigt wäre, einen neuen Stil zu geben, in dem nunmehr das weitere Wien fortgebaut werden solle, schreien die Gegner vergeblich aus. Das ist einfach die Art, dieses eine Haus zu bauen; vielmehr eine der Arten, in denen die Sache zu machen war. Ein anderer, oder Olbrich selbst, hätte es ein andermal anders gemacht. Vielleicht auch bessere Lösungen für dies und das gefunden. Die Verhältnisse drängten; Zeit, Geld, anderes noch. Diese geistreiche Schnellarbeit will also nichts weniger sein, als ein Anfangspunkt des Neuen, oder auch nur ein Durchgangspunkt der Kunstentwicklung. Solche Ansprüche werden nicht gestellt. Aber sie ist ein Symptom gedeihlicher Entwicklung und in Anbetracht der Verhältnisse ein über alles Erwarten großer Erfolg, der unserer jungen Kunst noch Ehre einbringen wird.

*
* *

In hellen Haufen drängt sich das beste Publikum nach dem Hause der Sezession und trachtet, sich in dieser neuen Welt heimisch zu machen. Es ist nur eine Stimme der Anerkennung, die man hört. Das Haus selbst, das ja jetzt auch noch ein Ausstellungsstück ist, wird von allen Seiten eingehend studiert, analysiert und immer mehr gewürdigt. Die Ausstellungsräume als solche sind bereits als das Nonplusultra anerkannt und die ausstellenden Künstler sogar sind überrascht von der Wirkung, die ihre Arbeiten machen. Die Ausstellung gehört unstreitig zu den interessantesten, die man noch in Wien gesehen, und zwar bietet sie durchweg neuestes Material, nicht

von Herrschaften abgelegte Sehenswürdigkeiten. Der erste Blick des Eintretenden fällt auf Henri Martins Riesenbild: „Vers l'abîme," wo eine bunte Menschenmenge, dem „Weibe" nach, sich dem Abgrund zuwälzt. Die malerischen Eigenschaften des Bildes sind so bedeutend, daß sie selbst das Programmäßige des allegorischen Vorwurfes genießbar machen. Französische Bilder ersten Ranges sind noch Rolls „Patientin im Krankenstuhl" (er ist in jedem Bilde ein anderer), seine grüne Waldlandschaft und A. de la Gandaras überaus elegantes Damenporträt, dem sich verschiedene seiner geistreichen Kleinigkeiten anschließen. Die Pikanterien L'Hermittes, die eigentümlichen Stimmungslandschaften Pierre Lagardes und Ménards fallen auf. Das englisch-amerikanische Porträt modernsten Schlages ist durch die in Wien schon gefeierten Namen Lavery, Walton, Brough (fast für Whistler zu halten) und Alexander glänzend vertreten; ihnen schließt sich Neven du Mont glänzend an. Der in London lebende Sauter wird durch eine „Ordination bei Pater Kneipp" und ein Porträt Hans Richters interessieren. Einer der Helden der Ausstellung ist aber der Schwede Anders Zorn, der fast einen Saal füllt, mit höchst eigenartigen Modernitäten, wie die verblüffende Schlittschuhläuferin, und einer Serie seiner Radierungen. Und ein Gefeierter wird auch Fritz v. Uhde sein, dessen großes „letztes Abendmahl" — durch uns schon von München her gewürdigt — eines seiner Hauptbilder, ja vermutlich seine stärkste bisherige Leistung ist. Auch Fernand Khnopff wird sich neue Freunde machen, sowohl durch seine liebenswürdigen Landschaften, als auch durch sein meisterlich gemaltes Mysterium: „Deo Dei." Der Londoner Stimmungsmensch Muhrmann ist hier zum erstenmal durch Hauptbilder vertreten. Auch Fritz Thaulow und Josef Israels haben starke Sachen geschickt. Unter den deutschen Einsendern fallen noch Stuck, Zügel, Mackensen, Bartels, Skarbina, Dettmann, Dill, Voltz, Olde und Exter auf. Unsere eigene Sezession steht glänzend da. Gustav Klimts sitzende Dame im Rosakleid und besonders seine merkwürdig koloristische Pallas Athena sind ersten Ranges. Engelharts herrliche Sonnenlichtstudien, darunter seine Frau mit dem kleinen Jungen, Krämers ganz überraschende Reihe von Lübecker und Rotterdamer Szenen, Bernatziks poetische Wasser- und Waldszene, Stöhrs eigentümlich gestimmte Mondschein- und Dämmerungssachen, Molls fein detaillierte Interieurs aus Lübeck und unserer Karlskirche, Jettels liebenswürdige Hellstimmungen, Bachers höchst lebendige Mädchenstudie, Hellmers famose Plastiken, Kollmanns (Paris) pikantes Meisterstück, das eine Dame in Ausgehtoilette darstellt, dazu die Polen: Josef Mehoffer (wiederum ganz bedeutend), Axentowicz, der treffliche Falat, der wie ein früher Pettenkofen wirkt, — das und noch anderes gibt ein Niveau, das der Sezession alle Ehre macht. Vollends ist Otto Wagners ganz köstliches Eigenzimmer mit seinem überraschenden Akademieprojekt (Modell) ein Brennpunkt des allgemeinen Interesses. Dieses Modell schlägt wie eine Bombe in unsere Kunstwelt ein. Zeit und Raum drängen, wir erwähnen also nur noch in Kürze, daß auch

Kleinkunst und Kunstgewerbe viel Neues, und vom Allerbesten, bringen. Der berühmte Pariser Tierplastiker Gardet ist hier neu, Nocq, Baffier, Mad. Vallgren, Carabin, Helene de Rudder mit ihrer wundersamen Stickerei, auch unser Gurschner schließen sich an. So viel für heute. Die inhaltreiche Ausstellung wird uns noch eingehend beschäftigen.

(13. November 1898.)

Anders Zorn.

(Ausstellung der Sezession.)

Die Sezession erwirbt sich ein besonderes Verdienst, indem sie den großen Schweden Anders Zorn einmal in Lebensgröße nach Wien bringt. Ein ganzes Zimmer fast ist mit ihm voll. Mit großen und kleinen Bildern, mit Radierungen. Als Radierer ist er in Wien schon früher aufgefallen. Niemand läßt so den schwarzen Saft gleich einem Regensturm windschief am Papiere niedergehen. Er ist der Schraffengewaltigste unter den Meistern der Nadel. Man betrachte sein Selbstbildnis, seinen Renan, seine Szene im Omnibus, wo in einer Schattenmasse, die durch jeden Pflasterstein anders verschoben wird, die Lichter sich so merkwürdig verirren und brechen. Man sehe sich Paul Verlaines Bildnis an, das von unten nach oben aus tiefstem Dunkel zu verklärtem Licht übergeht. Dann die Gegensätze zwischen Modellierung im Schwärzesten („Die Irländerin", „Madame S.") und hauchfeiner Kritzelei in schwimmenden Helligkeiten. Eines dieser hellen Blätter gibt das berühmte Ölbild wieder, wo eine strotzende Mutter ihr widerstrebendes Söhnchen ins Meer führt. Der ganze Zauberglanz des Meeres spielt da reflexweise in das viele gesunde Fleisch hinein. Schade, daß dieses Bild, dessengleichen die Jahrhunderte nicht kennen, nie nach Wien gelangt ist; es wurde in München verkauft. Hätte man hier wenigstens seinen „Toast" gesehen, wo der lebensgroße Obmann eines Stockholmer Klubs mit dem Weinglas in der Hand zu sprechen anhebt, ganz nordisch rosig im Gesicht, dessen Fältchen bereits die Gesinnung des Trinkspruchs vorspiegeln, ... Nordenskiöld sitzt auch unter den Zuhörern. Die Münchener wissen längst, was an Zorn ist. Die Pariser wußten es natürlich noch viel früher. Gleich das erste Ölbild, das er nach seinen Aquarelljahren malte, wurde dort durch den französischen Staat für den Luxembourg angekauft. „Der Fischer" heißt es. Paris hat den Fremdling augenblicklich erkannt.

Das war vor dreizehn Jahren. Damals trat er mit einem Schlage in die erste Reihe der modernen Maler. Der dalekarlische Bauernsohn, der Anders heißt, wie die meisten seiner flachshaarigen Talgenossen, die den Pflug führen. Er selber hütete als Junge Vieh. Aber er schnitzte es auch in Birkenholz, und färbelte es dann gar hübsch mit dem Saft von Blaubeeren und Rotbeeren und Feldblumen. Das Schnitzen geht ihm auch zeitlebens nach. Er wollte sogar zuerst Bildhauer werden, als er, fünfzehn Jahre alt, die Stockholmer Akademie bezog. Eine Büste seiner Großmutter, in der großen Bauernhaube mit

Ohrenklappen, das Gesicht voll Runzeln und den Mund leer von Zähnen, ist ein urwüchsiges Stück Holzschnitzerei. Mona hieß die gute Alte und er malte sie dann auch in Öl, als er in dieser schwierigen Flüssigkeit fest geworden war. Vorher hatte er nur Wasserfarben erschwingen können, nämlich aus dem Erlös seiner Schnitzereien. An der Akademie natürlich fand er nicht, was er suchte. Höchstens das nackte Modell, dem er sich auch eifrig zuwandte. Als er 1881 die Schule verließ, gab es eine förmliche Sezession, denn alle seine Freunde gingen mit. Ein paar Jahre London halfen ihm auf den Weg zur Natur. Nur war es ein weiter Umweg, über Spanien und Marokko. Diese Dinge galten damals für das eigentlich Malerische. Auch verlangte das Publikum noch, im Salongeschmack der Gérôme und Meissonier, die feinste Detailausführung. Das zweite Kaiserreich gab viel auf die Knöpfe und Nähte. In der Heimat aber berichtigte er sich an der blutsverwandten Natur, die so ins Breite geht und in ihrer eigenen Weise malerisch ist. Er wurde sehr breit und sehr naturfarbig. Die ganze Zeit wurde damals so; es waren die letzten Jahre vor dem Ausbruch der Pariser Sezession (1890). Medailliert und dekoriert war er bereits von der französischen Regierung; das jüngste Paris rief ihn herbei, als einen der ersten, die freie Kunst zu stützen. Er war damals dreißig Jahre alt.

Im Zorn-Saale des Sezessionshauses geht uns jetzt seine Ölmalerei wie ein Naturschauspiel auf. Da sind die Bilder: „Im Heu" und „Auf der Treppe". Szenen aus dem dalekarlischen Holzhause. Das graue Gelb des Lärchenholzes geht wie Harzduft hindurch. Das graue Weiß von Hemd und Haube und Himmel ist von ein und demselben Ton. Aber aus dem grauen Grün des Heues leuchtet das Pfirsichrot einer Wange, das Rotbeerenrot einer Schürze hervor, als male Meister Anders noch immer mit Pflanzensäften. Es ist in alledem eine vollkommene, nordländische, eingeborne Tonharmonie von luftigster Weichheit, wie sie die weichhölzerne Welt hervorbringt. Auch jene Kellnerin im Bierhause ist von dieser Welt. Ihr energischer Teint spielt zwischen Pfirsichrot und Hefebraun; er gibt die Empfindung an für alles übrige. Für das fahle Rosa der Ärmel, das Rot der Strümpfe und der Holzsäule hinter ihr, das stumpfe Gelb der wachsleinenen Schürze, die so hart in weißen Spiegeln bricht, die vernebelte Grellheit des ganzen taghellen Raumes, die gläserne Härte des Büschels von dunklen Bierflaschen, das sie in der Hand hält. Man fühlt, daß das alles in diesem Augenblick so aussehen muß.

Der Augenblick, das ist der eigentliche Inhalt der Zornschen Malerei. Auch der Maler ist heute ein Momentphotograph, aber einer, der nur das Wesentliche gibt. Der Hauptunterschied zwischen früherer und jetziger Kunst ist ja, daß früher die ganze Natur ateliermäßig Modell stand, jetzt aber lebendig vorbeiläuft. Hasche, wer haschen kann. Die Künstler haben flinkere Augen und Hände bekommen, und ein geradezu ungeheures Gedächtnis für Erscheinungen, die man mit Sehapparaten älteren Systems kaum bemerkt hat. Gerade die Imponderabilien der sinnlichen Erscheinung sind der dankbarste Stoff, und ein wie unerschöpflicher, der modernen Malerei. Sie geben den

Schein des Scheins, aber mit einer Wahrheit, daß wir einen deutlichen Begriff von den Körpern erhalten, die hinter diesen Ausstrahlungen liegen. Und Zorn ist ein Genie des Augenblicks. Das große Bild: „Auf dem Eise" ist der genialste Griff nach diesem Dämon, der entschlüpft zu sein meint und doch gefangen ist. Nur das Ereignis ist verschwunden, die Vision davon ist geblieben, also die künstlerische Hauptsache. Dieses Bild ist einfach erstaunlich, denn es besteht aus lauter Unfaßbarkeiten. Im Abenddüster dehnt sich die Eisfläche, ein Spiegel, der keiner ist. Dunkle Gestalten, paarweise oder einzeln, schweben gespenstisch querüber; ihre Gesichter schimmern schwach auf, wie ferne Erinnerungen an den Tag. Weit hinten stehen grelle Blitzflecken in der Luft; elektrische Lampen. Noch weiter flutet ein Weiß durch das Unbestimmte; Schnee, liegender oder fallender, der in einen kalten Lichtstrahl gerät. Das sind aber nur sichtbare Grenzen für das Unsichtbare, das herwärts liegt. Für diese dunkle Nachtluft, durch die sich das Auge tastet, für diese zerkratzte Eisfläche, die keinen Körper zu haben scheint, und für diesen unbegreiflichen gestaltlosen Schatten, den eine Gestalt auf das Eis wirft. Dieser Schatten auf dem Eise, das sind zwei durchsichtige Dunkelheiten, die einander decken, ineinander spielen, durcheinander fluten. Sie sind das reine Phänomen. Aber auch die Gestalt, die den Schatten wirft, ist eine Naturerscheinung. Das ist Bewegung als solche. Eine Dame in dunklem Paletot kommt auf ihren Stahlschuhen aus dem Bilde herausgefahren und macht hart unter unseren Augen eine rasche Schwenkung nach rechts. Wir sehen sie dreifach schief: schrägrechts (um heraldisch zu reden), wegen der Zentrifugalkraft; den Oberleib voraus, wegen der Vorwärtsbewegung; zugleich aber in der Verkürzung, die der erhöhte Standpunkt des Malers mit sich bringt. Die Projektion, die diese drei Komponenten bedingen, hat der Künstler unglaublich scharf beobachtet und meisterlich ins Bild hineingebracht. Er benutzt dazu wesentlich auch das Licht, in dem er selbst steht und das der Dame auf Gesicht und Oberkörper fällt, während der Unterkörper in den Schatten sinkt. Die Kraft der malerischen Erscheinung, mit der die obere Hälfte der Figur uns entgegentaucht, macht uns das ganze, so im Ungefähr schwebende Bild körperlich und tastbar. Zugleich dient die warme Fleischfarbe des Gesichts und einer mit Daumen und Handballen aus der Paletottasche schauenden Hand zur Betonung aller Kühlheiten, von denen die Farbe der Szenerie erschauert.

Unweit dieses hochmodernen Bildes hängt das große Porträt einer Pariser Dame in ganzer Figur. Sie steht in einem dunklen Gemach, das vom Hintergrunde her durch ein Fenster schwach beleuchtet ist. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit etlichen hellbraunen Gipüren quer über die Taille. Der dunkle Teppich hat ebenso bräunliche Blumen, die gleich Herbstlaub herumliegen. Das bleiche Licht, das von hinten in all dieses Dunkel hereingeschlichen kommt, wird immer dämmriger, behält aber Kraft, im Vorbeistreifen alle Fransen, Beine, Henkel und Kanten der Dinge zu betonen. In einer Lampenkugel fängt es sich, wie in einem großen Glasgefäß, das es nebelhaft füllt. Ein Blaufuchs-

pelz, der vorne liegt, löst sich förmlich auf in Weichheit. Das wäre nun jene Dunkelheit des Eisplatzes in einen Innenraum verlegt, wo sie nicht weht, sondern stockt. Man erinnert sich, daß Michael Munkacsy in jüngeren Jahren solches angestrebt hat, z. B. als er sich und seine Frau in seinem Atelier malte. Aber er kam aus dem Pechigen nicht heraus und ließ diese spanischen Schwärzen dann abseits liegen. Anders Zorn meistert sie vollständig. Es bleibt kein Restchen von Klebrigkeit. So schwarz das Bild aussieht, ist es nirgends schwarz, sondern gänzlich in einem warmen Schattenton gelöst, innerhalb dessen sich eine vollständige Skala abspielt.

Wie verschieden der Künstler wahrnimmt und sich mitteilt, zeigen dann die beiden Frankfurter Bildnisse in ganzer Sitzfigur, aber kleinem Format. Die sind als Tonart etwas ganz anderes. Nichts mehr von Finsternis. Die Dame sitzt im Lichte ihrer rosa verschleierten Salonlampe. Sie trägt weiße Seide mit einzelnen runden Rosaflecken bestreut, und eine Echarpe von demselben Rosa. Über die Knie ist eine graue Pelzdecke gebreitet, die im Lichte der Lampe fast auch rötlich wird. All das Rosa aber hat einen Stich in feuriges Saumon, auch ist es von den Reflexen des künstlichen Lichtes entzündet, und dieses rosige Glühen gipfelt im prächtigen Fleischton des Gesichtes. Gemacht ist das alles mit gewaltiger Breite, das Beiwerk nur so akzentweise hingesetzt, und das Ganze fließt doch weich und rund zusammen, stofflich im höchsten Grade. Das entsprechend arrangierte Bild des Gatten hat ebenfalls allerlei Rötliches in Kleidern und Teppichen und dem Kaminfeuer hinten, ist aber stark mit Luftgrau durchsetzt. Als männliches Seitenstück will es viel nüchterner gestimmt und auch mit weniger Froufrou vorgetragen sein. Weiterhin sieht man ein herrliches „Porträt des Hundes Charley", eines wahren Zigeunerknaben unter den Hunden, mit dunklem Lockengewirr und blitzenden Augen. Schließlich ein kleines Nordkap, bloß als kühne Profillinie gegeben, mit Schatten unten, Sonne oben und weißem Wasser bis weit hinaus. So malt man das rasch vom Schiff aus, während die Reisegesellschaft drei Stunden lang klettert, um den Fuß auf die Nase Europas zu setzen.

Schade, daß nicht auch ein Pröbchen von dem wundersam durchlichteten Nackten Zorns vorhanden ist. Selbst die Stockholmer, die es doch schon kennen, erschraken voriges Jahr vor der Macht seines Fleischzaubers, als er seine jüngste rothaarige Schönheit ausstellte. Dafür sieht man hier die kleine Bronzegruppe: „Nymphe und Faun," ein Meisterwerk an Kühnheit der Erfindung und sinnlicher Unmittelbarkeit. Dieser drastischen Umarmung dürfte sich Rodin nicht schämen, obgleich er das Element der Wüstheit noch stärker betont hätte.

(18. November 1898.)

Verkannte Kunstwerke.

(Ausstellung der Sezession.)

Wir haben uns beeilt, unserem großen Schweden Anders Zorn sein Recht angedeihen zu lassen, denn er bedurfte dessen am dringendsten. Es wimmelt ja bei den Sezessionisten von unverstandenen Größen und etliche der bestverschimpften Werke sind einfach Meisterstücke. So manches hält einen Triumphzug durch Europa und hat sich auch nach Wien locken lassen, um nun hier von Herrn Obenhin und Frau von Hochherab in mühsam erlernten Kunstfeuilletonphrasen aus dem vorigen Jahrzehnt als geschmacklos, blöd, widerwärtig usw. bezeichnet zu werden. Was muß sich nur Zorns wunderbare Schlittschuhläuferin gefallen lassen! Dem einen sitzt sie auf dem Eise, dem andern fällt sie auf die Nase, dem dritten macht sie einen Purzelbaum. Selbst die unübertreffliche Perspektive der ansteigenden Eisfläche erscheint vielen als Unsinn. Es freut uns, daß wenigstens der „Kohlenladeplatz" Fritz Thaulows, des anderen großen Skandinaven, schon verkauft ist. Einer, der die richtige Empfindung und das erforderliche Geld besitzt, hat sich ihn so rasch als möglich gesichert. Mit den wirbelnden Wassern Thaulows haben sich ja die Wiener schon früher befreundet und sehen jetzt ein, daß strömendes Wasser sich nicht bestimmen läßt, ruhig Modell zu stehen. (Ein prächtiges Stück dieser Art, diesmal im Schatten und von Rousseauschem Braun begleitet, ist auch jetzt vorhanden.) Die weißen norwegischen Winter hat man ihm letzthin auch geglaubt und sie sogar salonfähig gefunden; vielleicht weil sie an Hermelin und dergleichen saubere Dinge erinnern. Aber mit Kohlenschmutz will der frischgewaschene Wiener Beschauer seine Augen nicht besudeln. Und auf diesem Kohlenladeplatz liegt unstreitig Kohlenabfall herum, in dem man mit weißen Leinengamaschen nicht gut herumwaten könnte. Es ist nur merkwürdig, daß dieselben Mitbürger nicht aus dem Zimmer hinausliefen, als man ihnen vor Jahren Pettenkofens herrlichen Bauernhof mit dem gewissen Misthaufen zur Bewunderung hinhängte. Dieser Misthaufen gefiel dermaßen, daß noch Frau Wisinger ihre Rechnung dabei fand, als sie ihn Jahre später mit Talent nachahmte. Ein großer Teil unseres Publikums bleibt eben noch immer im dargestellten Stoff stecken; daß dieser dem Maler bloß ein Vorwand ist, ein Ding, dem er die anhaftende Farbe abzuschöpfen sucht, wird nicht begriffen. Jener Kohlenmulm auf dem Kai von Dieppe ist gar keine Kohle, sondern ein glänzendes Schwarz, von dem sich zwei famose Schimmel abheben, nicht minder herrlich, als ein Komet vom Nachthimmel oder ein weißes Faillekleid vom Gewühl schwarzer Fräcke. Was dann sonst noch an Szenerie vorhanden ist, Dampferschlote, Kranen, der dicke Kirchturm, die Bäumchen usw., das schließt sich alles zu einer Wirklichkeit von heute zusammen, die malerisch und poetisch zugleich wirkt. Die Seele davon ist natürlich das Licht. Es macht die Luft sichtbar, in der diese Dinge aufleben, wie der Fisch im Wasser. Sichtbare Luft, das

ist die große moderne Errungenschaft der Stimmungsmalerei. In der gemalten Luft von heute gehen ganze Weltgeschichten vor. Schade, daß man hier Thaulows herrliches Bild: „Les fumées“ nicht kennt. Eine ganze Reihe von Fabriksschloten, die ihren heißen Atem in den Himmel hineindampfen und ihn zum Schauplatz unerhörter Begebenheiten machen. Man ist förmlich ergriffen, wenn man diesen Reichtum an lebendiger Gestaltung sieht, diese Welt von Formen, die nur einen Augenblick dauert. Die Natur verpufft wahrhaftig Sonne, Mond und Sterne, ohne auch nur zu fragen, ob jemand zusieht. Und das heutige Auge sieht das alles. Vor hundert Jahren sah man nichts von alledem. Gar nichts. Man lese in Goethes „Campagne in Frankreich“ die Schilderung der Beschießung von Alt-Breisach... oder Neu-Breisach (wir zitieren auswendig). Goethe beschreibt die Hergänge haargenau. Er schildert das ganze Bombardement und wie in der Festung große Brände ausbrachen. Man denke sich nun, was all der Rauch und Qualm am Himmel für mächtige Gestaltungen hervorrufen mußte. Es muß ein Schauspiel für Thaulow und seinesgleichen gewesen sein. Aber von diesen Dingen steht bei Goethe kein Wort. Der Scharfäugige, der so viele Bogen über Wolkenbildungen schrieb, hatte für diese Phänomene keinen Tropfen Tinte. Sie gehörten damals noch nicht dazu; heute sind sie die Hauptsache. Und dann hat alles, was Thaulow malt, etwas physisch Erquickliches. Er macht oft die zartesten Dinge, aber der sinnlichen Eindringlichkeit, mit der seine Leichtigkeit zum Auge spricht, sieht man es deutlich an, aus welcher gesunden Urkraft das alles fließt. Es sollte wirklich immer das Bildnis des Malers bei seinen Werken hängen. Der Saal der Selbstporträts in den Uffizj zu Florenz (Zorn hängt auch schon drin) ist ein schöner Gedanke. Und wie gut würde Thaulows Person seine Kunstweise erklären! Ein nordischer Recke, bauchgewaltig, stiernackig, das Gesicht Milch und Blut, flachsblond das kurze Vlies. Der Pariser Maler J. E. Blanche hat ihn so gemalt, im Freien sitzend, vor der Staffelei, die blonden Kinder an ihn geschmiegt. Und als Gegenstück dazu Thaulows Frau, eine hübsche Brünette, wieder von ihren kleinen Blondinen umgeben.

In diese Gruppe von Angegriffenen gehört übrigens auch der Londoner Henri Muhrmann. Seine dunklen Themsebilder, in denen ein mächtiges Braun mit mörtelgrauen Tönen kämpft, sind den Leuten zu schmutzig. Rembrandt riecht allerdings auch nicht nach Seife, aber der hat dazu schon die Erlaubnis von der Kunstpolizei. Muhrmanns gewaltige Fleckwirkungen sind nur etwas zu sehr Spezialität geworden; er ist nicht Sucher genug. In Amsterdam lebt ein großer Meister, Breitner mit Namen, der ist das Universalgenie dieser Sphäre von Farbigkeit. Er muß im triefenden Amsterdamer November geboren sein, aber er weiß genau, daß das Jahr doch nicht aus zwölf Novembern besteht.

Im allgemeinen ist der Wiener in der Kunst kein Freund von Dingen, die er nicht genau sieht. Er will alles mit den Augen anfassen können. Jede Form soll auf ihr Zweimalzwei zurückgeführt sein. Und dann sieht er wohl gern Neuigkeiten, aber sie sollen hübsch

bürgerlich geartet sein, gewohnheitsmäßige Überraschungen gleichsam. Das hängt noch mit seiner braven Altwiener Kunst zusammen, deren Epigonen noch jetzt seinen Geschmack gepachtet haben. Im Leben hat der Wiener wahrhaftig viel Geschmack und den lebendigsten Sinn für das Neue, Frische, Fesche; in der Kunst war er immer hochkonservativ, ja entschieden Philister. Alles Neue, was da kommt, begegnet einer seltsamen Grausamkeit. Woran er nicht von alters her gewöhnt ist, hält er für lächerlich und abgeschmackt. Selbst Makart hatte darunter zu leiden; von Künstlern wie Feuerbach, Hörmann, Hans Schwaiger nicht zu reden. Auch jetzt machen wir solche Erfahrungen. Die poetischen Mondscheine und Dämmerungen Ernst Stöhrs läßt man, mit gewissen Vorbehalten, noch hingehen. Wilhelm Bernatziks „Märchensee" mit seinem unendlich stillen Wasser und seinem träumerischen Pflanzenwuchs hat sogar augenblicklich einen Käufer gefunden. Aber Josef Engelhart, obgleich mit Recht ein Liebling der Wiener, stößt schon auf Schwierigkeiten. Die Leute fragen sich, ob denn grünes Gras und Sonnenschein wirklich so merkwürdige Dinge seien. Bald macht es ihm ein Vergnügen, sie durcheinander zu gießen; bald läßt er das eine tropfenweise auf das andere fallen, oder sprengt es als Sprühregen von Licht über weißes, weibliches Fleisch, das mit einem roten Schopf und einer roten Lippe den Gegenton zum Gartengrün gibt. Wenn man noch die drei Schläferinnen genau sehen könnte, denkt sich der Neugierige, denn ihm liegt das Geschehnis nicht im Spiel von Luft und Licht. Kaum erblickt er aber jene junge Mutter mit ihrem Buben, so findet er das Gegenteil. Die drei schlafenden Nymphchen sind ihm zu undeutlich, der kleine Junge ist ihm zu deutlich. Wie ein Schrei ging es durch Wien: das Hemde des kleinen Jungen sollte länger sein! Die öffentliche Meinung der Kunstgroßstadt Wien sprach sich entschieden für Verlängerung jenes kindlichen Wäschestückes aus. In England, dem klassischen Lande des shocking, würde das keinem Menschen einfallen. Das ist eben ein Kunstland. Dort begreift es heute jeder Mensch, daß es nicht das nämliche ist, ob der Sonnenschein von Engelharts Garten auf das Weiß eines frischen Hemdes, oder auf das frische Fleisch eines weißen Kaukasierkindes fällt. Je mehr davon, desto wohliger, lebensvoller, mannigfaltiger. Das ist ja gar kein Kind, es ist ein belichtetes und beschattetes Stück Natur von zartester Fleischfarbe, das etliche malerisch höchst günstige Unebenheiten aufweist und darum schon von ungezählten Malern dargestellt wurde. Besonders auch von Madonnenmalern. Aber der Wiener, wenn er sich einmal vornimmt, prüde zu sein, ist es gründlich. Was hat man nicht alles über jenen hübschen Türklopfer Gustav Gurschners losgezogen! Das weibliche Bronzefigürchen wagt es, mit etwas anderem zu klopfen, als mit dem eingebogenen Mittelfinger der rechten Hand, wie es doch schon in jeder anständigen Kinderstube gelehrt wird. Die naiven Sinne, die ihren eigenen Witz haben, waren früher in der Kunst geschätzt (wir könnten weit drastischere Beispiele dafür zitieren), heute sollen sie ihre Einfälle gefälligst für sich behalten.

Der merkwürdigste Beweis aber, daß unser größeres Publikum

in Bildern noch immer nicht das Malerische sucht und sieht, ist der Verunglimpfungschor, der gegen Gustav Klimts „Pallas Athena“ laut geworden. Klimt freilich ist trotzdem eine der hervorragendsten Erscheinungen der Ausstellung und sein künstlerischer Erfolg groß geraten. Nur der Durchschnitt des Publikums ist einstweilen noch nicht so weit, um den Reiz seiner vornehmen Farbendämpfungen zu genießen oder gar ihren dekorativen Wert zu würdigen. Sollte man es glauben, daß selbst jene harmlose kleine Landschaftsstudie: „Der Sammetapfelbaum,“ wo jedes Zweiglein seine eigene Empfindung hat, ein Stichblatt für den vorüberhastenden Witz bildet? Vollends jenes „bewegte Wasser“, in dem sich helle Wellen und weiße Leiber ineinander aufzulösen scheinen, ein flüchtiges Traumbild aus einer Sonntagsnatur heraus, von einem Sonntagskinde gehascht. Was würden unsere geehrten Unpoetischen sagen, wenn sie Walter Cranes „Rosse des Meeres“ sähen, wo die Meeresbrandung als eine Schar wilder weißer Rosse mit fliegenden Mähnen gegen das Ufer herangaloppiert? Solche Phantasien fließen aus einem ehrwürdigen Urtrieb des Menschengeschlechts; der Pantheismus wird niemals aussterben. Hoffentlich räsonniert man nicht auch über das kleine Bild einer in der Dämmerung sitzenden Dame, eine der feinsten Stimmungssachen im ganzen Hause. Das große Bildnis der sitzenden Dame in Rosa wird sogar sehr gewürdigt, es ist von auserlesener Anmut in Zeichnung und Färbung. Aber gleich in der Nachbarschaft hängt die bête noire des großen Publikums, die berüchtigte Pallas Athena. Und wie schön ist sie doch! Ein Brustbild, in Helm und Brünne. Der Helm ist Gold und läßt vorne einen flachen Bügel bis auf den halben Nasenrücken herabgehen. Schon das vertragen die Wiener nicht, es geniert sie auf der Nase, wenn sie hinsehen. Daß der Bügel zum griechischen Helm gehört und der altgoldene Streifen mitten durch den bleichen Teint auch malerisch wesentlich ist, das kümmert sie nicht; sie wollen höchstens den Opernhelm gestatten, an den sie von Frau Materna her gewöhnt sind. Die Brünne aber, die schuppige Ägis Athenas, erweckt gar die helle Entrüstung. Tausend Falkenaugen haben sofort erkannt, daß das Medusenantlitz, das der Ägis, dieser mythologischen Schuppencape, als Spange dient, das nämliche ist, das schon auf dem Anschlagzettel der Sezession im Frühjahr das Hohngelächter von ganz Wien hervorgerufen hat. Diese „Fratze“, wie man sie nannte, mit hervorgestreckter Zunge ist zwar die genaue Nachbildung der ältesten antiken Medusengesichter, sie ist mit ihrem vollen authentischen Archaismus gegeben, aber die guten Leute der neunzehn Bezirke hielten das für eine kindische Ausgeburt des sezessionistischen Wahnwitzes zu puren Sensationszwecken. Und nun wurde die vielvermöbelte Fratze mit lautem Hallo als alte Bekannte vom Frühjahr her begrüßt. Daß die Brünne, samt Medusenhaupt, und der Helm dazu, geradezu ein Meisterwerk koloristischer Malerei und vornehmsten Farbengeschmacks ist, das verschlägt den Leuten nichts, denn sie ahnen es kaum. Jede Schuppe der Ägis ist anders in ihrem Farbenspiel. Blaue und violette Töne schließen sich auf das feinste zusammen, sie gemahnen an den Blaustahl (Cyan) an den Rüstungen homerischer

Helden. Und dazwischen leuchtet das Gold hervor, goldenes Gold, nicht mit Kupfer legiert, gelbes Atridengold aus Mykenä, bald nur ränderweise, bald schuppenweise, hier vereinzelt, dort in Gruppen goldener Schuppen; die Feinheit dieser Verteilung allein ist schon voll dekorativer Empfindung. Das Gold des Helmes aber ist völlig braun vom eigenen Schatten, von Reflexen, von Ehrwürdigkeit, aber die Kanten und die spiegelnden Flächen geben gelbe Blitze von sich. Das ist ja Lebzelten, nicht Gold, sagen die Leute, die mit hellgoldenen Spiegelrahmen im Zimmer aufgewachsen sind. Aber auch die Trägerin der Rüstung findet keinen Beifall. Das Publikum ist an Pallasse gewöhnt, denen man deutlich ansieht, daß sie eigentlich angestrichene Marmorstatuen sind. Klimt aber hat die seine als offenbare Sezessionistin von heute gebildet. Als eine Göttin oder Dämonin der Sezession wenigstens, mit bläulich blassem Teint, großen hellgrauen Augen und dem feinsten roten Haar, das beiderseits frei auf den Brustharnisch niederfließt. Das ist keine Statue aus der Erde und keine Frau aus dem Leben, es ist eine Erscheinung, die Materialisation einer Stimmung von schaffenskräftigem Trotz und souveränem Bildnerdrang. Diese Pallas des neunzehnten bis zwanzigsten Jahrhunderts ist die heute für einen Sezessionisten mögliche. Die Göttin hat ja auch in Athen zu verschiedenen Zeiten höchst verschieden ausgesehen; 500 Jahre vor Christi Geburt ganz anders als 500 Jahre nach Christi Tod. Was Wunder, wenn sie auch während der späteren 1500 Jahre nicht unverändert geblieben ist? Dafür ist sie aber auch eine lebendige Pallas, keine Kopie aus dem Gipsmuseum, sondern eine Pallas von heute, die Pallas ihrer Zeit, ihres Ortes und ihres Machers. Aus dieser Auffassung heraus wird man auch nach weiteren zwei Jahrtausenden eine lebendige Pallas malen können, wiederum in einem neuen Zeitgeist, mit einem neuen Geschmack. Klimts Pallas Athena ist ein prächtiges Kunstwerk, das wir einer öffentlichen Sammlung Wiens wünschen würden, wenn es nicht schade wäre, seinen intimen malerischen Reiz zu stören, indem man es anderswohin hängt, als in das Kabinett eines Feinschmeckers.

(19. November 1898.)

Artur Strasser.

In der Makartzeit ging ein Farbenstrom über Österreich. Dem Nil gleich befruchtete er den Boden und ein Geschlecht von Farbenmenschen erwuchs. Farbige Maler und Zeichner, farbige Baukünstler, farbige Bildhauer. Unter den letzteren steht Artur Strasser an gesonderter Stelle, ein ganz Eigener, in seinem Eigensten unerreicht selbst von der Plastik des Auslandes. Sein bloßer Name erweckt den Begriff einer exotischen, „ethnographisch“ angehauchten Gestaltenwelt, einer ungewöhnlich kolorierten, patinierten, polychromierten Erscheinungsweise. Der dekorative Rausch und die Kostümfreude jener Karnevalszeit der Wiener Kunst fuhr bei Strasser zunächst in den gebrannten Ton, in den Gips sogar, als gälte es, nur dem Farbendurst

des Augenblicks zu genügen. Aber der Augenblick wurde nachgerade so schön, daß man ihn bald in Bronze und Marmor zu verweilen zwang. Auch die kleinen Maßstäbe, die nach dem Krach allein verkäuflich waren, wuchsen allgemach und der gefällige Kleinplastiker von einst hat sich mit seinen letzten Werken zu einem Großplastiker erster Stärke entwickelt. So steht der Künstler heute, weithin sichtbar, wie ein lebendiges Denkmal der Großzeit unserer Wiener Farbe da, als der einzige, in dem ihr heroischer Zug naiv und fruchtbar fortlebt.

Artur Strasser ist 1854 zu Adelsberg geboren, wo sein Vater bei der Trassierung der Südbahn beschäftigt war. Er ist also doch ein Wienerkind, obgleich er das Licht der Welt „auf der Strecke" erblickt hat. Er kam auf die Realschule in Wien, aber sein Traum war von früh auf die Farbe. Er wollte Maler werden, und es war der reine Zufall, daß er Bildhauer ward. Seine Schwestern gingen mit den Töchtern des Bildhauers Vinzenz Pilz in eine Gesangschule und bewogen die Mutter des Knaben, ihn zu ihrem Vater zu schicken. Er blieb ein Jahr bei Pilz und bezog 1871 die Akademie. Schon 1874 sehen wir ihn bei Tilgner arbeiten, der damals seine Werkstatt in der Andreasgasse (Mariahilf) hatte. Der Tod des Vaters hatte ihn bereits zum Erhalter einer Familie gemacht. Jedenfalls blieb er an der Akademie weniger lang als beim Militär, denn die Unvollständigkeit des erforderlichen Trienniums bedeutete für ihn drei Jahre Truppendienst. Zum 10. Feldartillerie-Regiment, das in Wiener-Neustadt lag, assentiert, ließ er sich zum 11. nach Wien versetzen und blieb so in der Atmosphäre seiner Kunst. Erst 1879 war diese unplastische Episode überstanden. Eine Truppe japanischer Jongleure, die im Josefstädter Theater bei dem Ausstellungsstück „Abracadabra" mitwirkte, weckte seine entscheidenden Instinkte. Im dunklen Trieb, irgendwie Form und Farbe zu vermählen, machte er mehrere farbige Büsten, einen Fischverkäufer und andere Genrefiguren aus diesem bunten Kreise. Eine buntgeblumte japanische Tänzerin, die anmutig den Fächer führt, war die erste solche Terrakotta-Statuette, die ins Künstlerhaus gelangte. Sie erregte Aufsehen, noch am nämlichen Tage wurde sie von keinem Geringeren als Hans Makart angekauft. Er hatte die Klaue des Löwen sofort erkannt. Baron Leitenberger erwarb, was der Künstler noch Ähnliches hatte oder folgen ließ. Er schickte ihn dann (1881) auf seine Kosten nach Paris. Zwei Winter verbrachte Strasser an der Seine, aber als richtiger Urwiener, ohne auch nur die Elemente des Französischen zu erbeuten. Im Sommer zog es ihn immer nach der Heimat zurück. Sein bester Gewinn von Paris war, daß er dort eine wackere Elsässerin heiratete. Mit seiner Plastik hatte er in der wildfremden Kunstgroßstadt einen durchschlagenden Erfolg. Alles, was er ausstellte, erhielt den Ehrenplatz in einer Saalmitte und wurde sofort verkauft. Die einzig mögliche Auszeichnung, die „Anerkennung", fiel ihm sogleich zu. In der Kunstwelt erregte namentlich seine Methode des Polychromierens das größte Aufsehen. Die geriebensten Polychromierer zerbrachen sich den Kopf, um hinter das Geheimnis zu kommen, wie diese absolut lebenstreuen und dabei absolut unveränderlichen Farben erzielt sein möchten. Bedeutende Künstler boten ihm

gestreiftem Gewande, die rechte Schulter nackt. Österreichisches Museum.)

Bei diesen und anderen Werken tritt zunächst das ethnographische Moment mit überzeugender Urwüchsigkeit hervor. Diese Japaner, Chinesen, Hindu, Fellachen, Araber, Mischlinge sind so echt, als nur möglich. Der untrügliche Rassen- und Typenblick des Künstlers übersieht nichts, was an ihnen spezifisch ist. Dazu kommt sein eigens in dieser Richtung liegender Farben- und Stoffsinn. Die Stofflichkeit seiner Darstellungen geht bis zur Augentäuschung. Man betrachte daraufhin etwa den indischen Priester, aber nicht nur das Kleid, sondern auch die Haut. Die Haut der Farbigen mit ihrer feinen Textur, ihrer scheinbar größeren Dünnheit und Dehnbarkeit und dem eigentümlichen fettigen, wachsigen Lüster macht den Eindruck eines anliegenden Seidentrikots mit gleißend glatten und fein geköperten Stellen. Bei Strasser ist all das unübertrefflich getroffen. Seine Oberflächenbehandlung trägt wesentlich dazu bei. Das Pulsierende, Atmende, Zuckende der Hautdecke, das in Luft und Licht immerfort vibrierende Spiel des Obenaufliegenden gibt er mit einer Feinfühligkeit, die sich als praktische Formfreude erklärt. Es ist darin eine förmliche Passion am Mitvibrieren. Ein Meisterwerk in dieser Hinsicht ist die Schwerttänzerin, deren schon mehr kaukasische Tönung das feinste Formenspiel, vom Farbenspiel unbeirrt, erkennen läßt. Daß der Künstler dabei nie an das Panoptikum erinnert, ist zu nicht geringem Teil seinem künstlerischen Handwitz zu danken, der pikanten Handschrift, der zuliebe man seine Werke so gerne in der authentischen Terrakotta genießt.

Aber mit diesem bunten Völkchen erschöpft sich die Schaffenskraft des Künstlers nicht. Er ist selbst eine Kraftnatur und weiß sich darum Quellen zu öffnen, in denen er strotzende Überkraft darzustellen findet. Groß war das Staunen, als er vor drei Jahren seinen gewaltigen Triumphzug des Antonius als bronzegrün patiniertes Gipsmodell ausstellte. Der römische Feldherr sitzt auf einem Prunkwagen, der von drei Löwen gezogen ist; eine Löwin schreitet an der Kette neben dem Wagen her. Der Vorwurf ist geschichtlich. Bei Plinius (VIII 6) liest man: „Markus Antonius spannte zuerst die Löwen zu Rom ins Joch an den Wagen, und zwar in dem Bürgerkriege bei der pharsalischen Schlacht. Durch dieses wunderbare Gespann wollte er anzeigen, daß er seinen Ruhm darin suche, die Stolzen zu demütigen.“ Auch Cicero sagt in der zweiten philippischen Rede: „Niemals zeigte Antonius seinen Charakter bestimmter, als da er in einem prächtigen Wagen, von zwei Löwen gezogen, mit der Komödiantin Cytheria, einer Buhlerin, und von Gauklern und Schurken umgeben, öffentlich durch die Straßen fuhr.“ Auch Plutarch erwähnt dieses Löwengespann. Strasser hat den Kopf seines Antonius einer römischen Münze entlehnt. Ein felsenharter Imperatorenkopf, dessen gewaltig entwickelte untere Kinnlade eine ungewöhnliche Animalität verrät. Die Hirnkapsel ist im Verhältnis klein, aber groß genug, um dieses Antlitz zu einer die ganze Welt umspannenden souveränen Verachtung zu befähigen. Pompejus trägt die Tunika und quer über seinem Leib liegt in

mächtigen Faltenzügen die Toga. Selbstverständlich erinnert keine Falte an Michelangelos Moses, dessen Mantel so viele spätere Generationen von Sitzfiguren bekleidet. Eine ganz gewaltige Masse, dieser Antonius! Er hält in der Linken, die sich auf die Wagenbrüstung stützt, den Feldherrnstab, mit der auf den Sitz herabhängenden Rechten die Kette, an der die Löwin schreitet. Sie ist ein altes, lang ausgewachsenes Tier und ihr geschmeidiger Katzenleib schmiegt sich im Gehen von selbst der Krümmung des Wagenkastens an. Dieser ist aus Erz, mit Edelsteinen besetzt, seine halbkreisförmige Rückwand mit fünf vergoldeten Reliefstreifen, Szenen aus dem Leben des Antonius, geschmückt, die Stangen mit Elfenbein eingelegt. Das Dreigespann aber besteht aus einem breitmähnigen Löwen, dem sich rechts und links zwei junge Löwinnen gesellen; die eine scheuert sich im Schreiten mit der ganzen Flanke an der ihres großen Nachbars, so daß sie schief zu stehen kommt. Das ist alles mit voller Wahrheit dem Leben abgelauscht. Überhaupt ist dieses Löwengespann von eigentümlicher Wirkung. Die bloßen Rückenlinien der Tiere, wie sie sich übereinander hinmodulieren, erinnern an Hügelketten, die hintereinander entlang streichen. Die Behandlung der Tiere ist keineswegs stilistisch, wie etwa selbst bei dem lebensstarken Barye, sondern sie folgt bei aller Größe treu der Natur. Die Form ist selbst an Stellen, wo man nicht leicht hinsieht, ganz aufrichtig gegeben, die kurzhaarigen („stockhaarigen") Körperflächen mit ihren so ornamentalen Fransen- und Quastenbehängen dürfen wirken, wie in der Natur, die ja bei diesen Tieren ohnehin so monumental ist. Nur der kolossale Maßstab stilisiert auch die Bestien. Das imposante Werk wird nämlich im Auftrage der Regierung, die sich damit ein großes Verdienst um die Kunst und um Wien erwirbt, in $1\,^2/_3$ Lebensgröße ausgeführt. Es soll auf der Pariser Weltausstellung erscheinen und dann in Wien aufgestellt werden, im Volksgarten oder, wie der Künstler vorschlug, in den Anlagen bei den Hofmuseen, gegen die Babenbergerstraße hin. Einstweilen wird man das fertige Werk in der Frühjahrsausstellung der Sezession zu sehen bekommen.

Das Motiv eines so ungewöhnlichen Gespanns hat den Künstler, der die sinnliche Schönheit des Tierkörpers zu schätzen weiß, oft beschäftigt. Er versteht die Römer, bei denen nach Plinius gelegentlich sogar ein Gespann von Rhinozerossen vorkam. Er würde sich, wenn möglich, auch eine Troika von Einhörnern oder einen Viererzug von Straußen gönnen. In seiner kleineren Werkstatt (Metternichgasse 7; die größere, wo er den Antonius ausführt, ist Seidengasse 26) sieht man mancherlei rasch hingeknetete Tonskizzen für solches Fuhrwerk. Einmal reizt ihn der in der Rennbahn dahinrasende Nero, wie er, weit zurückgelehnt, das durchgehende Viergespann „zusammenreißt", während unter ihm der Wagen in Trümmer geht. Ein andermal ist es Karl der Große, in Kaisermantel und Kaiserkrone, Reichsapfel und Zepter in den Händen, auf einer Quadriga von Ochsen daherfahrend. Die beiden äußeren sind deutsche, die beiden inneren siebenbürgische Ochsen, denn Siebenbürgen hatte dem Kaiser jährlich 500 Ochsen als Tribut zu senden. Der Künstler ist sehr genau in der geschichtlichen

Grundlage seiner Werke. Auch seine Archäologie ist nicht minder verläßlich als seine Ethnographie. Er macht eingehende Studien bis zum letzten Beiwerk herab. Aus diesem Hang heraus entstehen ihm mitunter Berichtigungen landläufiger plastischer Irrtümer. So reizt es ihn, zwei Rossebändiger zu formen, die aber wirkliche Bändiger von wilden Rossen sind. Die sind anders als die antiken und die chevaux de Marly und die des Barons Clodt in St. Petersburg. Da sitzt der Mann auf dem Roß, mit Beinschienen gepanzert, den primitiven Spornstachel an den Fersen, den Lasso um den Leib gewunden und das Messer gleich beigesteckt, um sich, wenn er etwa stürzt, rasch loszuschneiden. Das ist keine Parade, sondern Ernstfall. Und mit der Schlinge im Maul des Tieres quetscht er Zunge und Kinnlade zusammen und reißt dessen Kopf, wohin er will. So hat das ausgesehen, irgendwann in der Urgeschichte. Wenn es bei uns schon Sitte wäre, wie in anderen Großstädten, Parks mit Tierstatuen zu schmücken, die ja so gut in die grüne Natur passen — man denke an die vier Tierkolosse um die Fontäne des Trocadero — so hätte man in Artur Strasser einen Plastiker, der es Gustave Gardet gleichtun könnte. In Paris haben Animaliers wie Frémiet, Barye, Jacquemart, Caïn viel zur Belebung der Stadtbilder beigetragen. Aber bei uns konnte Strasser nicht einmal alle seine Menschenbilder zur Aufstellung befördern. Man erinnere sich an seinen malenden Velazquez für eine Außennische des Künstlerhauses, der vor Jahren als „mißlungen“ zurückgestellt wurde; ein elegantes malerisches Werk und echt nischenmäßig gedacht, während die übrigen, die angenommenen, eigentlich nur für Sockelaufstellung taugen. Heute würde man es nicht ablehnen. Ein Jahr nach dem Antonius folgte wieder eine Darstellung aus dem klassisch-barbarischen Altertum: „Myrina, Königin der Amazonen“. Es ist nicht die „sprunggewandte Myrina“ bei Homer (Il. II, 814), deren Grabhügel in der Ebene von Troja bei den Menschen Batieia heißt, sondern eine Weiberfürstin in Libyen. Es ist die afrikanische Tomyris, groß im Kriege, wie diese Besiegerin des Cyrus. Myrina durchzog erobernd den Westen und Osten, bis nach Kleinasien hinein, wo sie viele Städte gründete, ja sie setzte sogar nach Lesbos und Samothrake über, wurde jedoch zuletzt durch den Thraker Mopsos und den Skythen Sypilos geschlagen. Myrina fiel und der Rest ihrer Amazonen zog wieder nach Libyen zurück. Indem nun der Künstler diese Libyerin gestaltete, bot sich ihm Anlaß, klassisch und negerhaft zugleich zu sein. Er setzt seine Myrina auf einen steinernen Thronos mit Fußschemel, und neben dem Sessel sitzen ihre zwei Leibtiger, deren Ketten sie nachlässig in der einen linken Hand vereinigt hält. Schon dies ist ein Symptom außerordentlicher Kraft, wie denn jene Amazonen in der Tat die Bändigerin der stärksten Tiere zur Königin gewählt haben. Myrina ist ein Kraftweib, deren Embonpoint an das der japanischen Ringer erinnert. Man denkt an die Termitenkönigin, die ein gar nicht mehr ameisengleiches, fleischiges Ungetüm von besonderer Form ist. Myrina zeigt den afrikanischen Typus; ihr Profil mit der kurzen Stülpnase, der vorstehenden Unterlippe, dem mächtig entwickelten Unterkiefer und dem üppigen Unterkinn ist eine Mischung

von libyschen und spätcäsarischen Elementen. Das Haar hängt in verfilzten Zotteln nieder, wie bei Negerstämmen des blauen Nil, gemahnt aber auch wieder an eine gewisse archaische Stilisierung; das Diadem hat über der Stirne die pharaonische Uräusschlange. Das Gewand ist bloß der ärmellose, eng gefältelte (plissierte) Amazonen-Chiton, der über dem Busen beginnt und über den Knien endet. Er wird am Busenansatz durch einen mit großen Gemmen besetzten Gürtel festgehalten, der streng ins Fleisch einschneidet und vorne von der abraxasartigen Schließspange noch bis zum Schoße herabhängt. An den Fingern sitzen sechs dicke Ringe. Die Füße sind bloß, doch sind an den Fersen mittels Riemen primitive, dornartige Sporen befestigt. Wie die überstattliche Dame dasitzt, die Fäuste leicht auf die Schenkel gestemmt, den Blick unter den drohenden Brauen fest vor sich hingerichtet, ist sie keineswegs abstoßend. Sie ist furchtbar wie eine blutgewohnte Kannibalin, sie könnte Anführerin einer schwarzen Amazonenschar von Dahomey sein. Aber sie ist ein Weib und der Künstler hat in der Darstellung ihrer Feistheit anatomisch-plastisch geschwelgt; ihr Nacken, ihre Arme und Beine sind wirklich voll schwellender Kraft, die noch der tierischen benachbart erscheint und etwas von der ihrer beiden Tiger besitzt. Augenscheinlich wird sie sofort ein Bluturteil sprechen, es muß jemand vor ihr stehen, der seinen Tod erwartet. Man sieht es schon den beiden Tieren an; die Tigerin „nimmt auf“, d. h. sie schnuppert mit zurückgelegten Ohren und zusammengekniffenen Augenspalten verdächtig vor sich hin, während der Tiger mit grimmigem Fletschen gerade herausbrüllt. Das ursprüngliche Empfinden des Künstlers, der eine solche Myrina gewagt, tritt in noch helleres Licht, wenn man an die mancherlei Steinzeitmenschen jetziger Pariser Künstler denkt, die zwar das Museum von St. Germain um Akzessorien plündern, aber in den Figuren den Franzosen von heute nicht verleugnen können. Die Myrinagruppe ist für grüne Bronze mit Vergoldungen gedacht und würde ausgeführt eine großartige Wirkung machen.

Im Jubiläumsjahre hat Strasser dekorative Plastik im großen Maßstabe gebracht. Zwei der wichtigsten Räume in der Jubiläums-Gewerbeausstellung standen in seinem Zeichen. Der Seidenhof enthielt acht überlebensgroße Figuren. In der Mitte das Standbild des Kaisers im Vliesornat, mit drei allegorischen Sitzfiguren am Sockel: der Färberei (männlich), der Weberei und Appretur (weiblich), alle drei in lebensvoller Haltung, mit groß in die Luft hinausfließenden Draperien. In vier Seitennischen aber saßen vier kolossale weibliche Gestalten, die sich auf die Geschichte der Seide beziehen: Die chinesische Königstochter Si-Ling-Chi, die japanische Prinzessin Yuriaku, eine venezianische Dame des 16. Jahrhunderts und Kaiserin Maria Theresia. Die beiden ostasiatischen Damen fanden sofort den allgemeinen Beifall, weil die spezifische Schönheit ihres Typus und die Herrlichkeit ihrer reich gestickten Kostüme, der kunstvoll geschnitzten Thronsessel usw. alle Augen bestach. Si-Ling-Chi hat vor sich eine reizende, mit dem Kaiserdrachen geschmückte Bronzesäule stehen, auf deren Kapitäl ein Kissen liegt; auf diesem ruhen ihre schönen Hände und

halten ein Maulbeerblatt, an dem zwei Seidenraupen knuspern. Yuriaku aber, mit offenem, lang und schlicht (heiligenmäßig) herabfließendem Haare, hält ein großes Buch, die Geschichte der Seidenweberei, und ein Weberschiffchen. Die Venezianerin ist nach dem jetzigen schönen Typus gebildet und trägt ein prächtiges Renaissancekostüm mit Spitzenwerk. Maria Theresia aber, die den Seidenbau in Österreich durch weise Verfügungen so mächtig förderte, stützt die Linke auf ein großes Buch, während die Rechte auf einer Urkunde ruht. Mit besonderer Liebe und seinem ganzen Sinn für das Natürliche hat sich der Künstler der großen Kaiserin gewidmet. Er gibt ihr nicht den matronenhaften Charakter der meisten posthumen Darstellungen, sondern läßt sie erst 35 Jahre alt sein, jung, anmutig, liebenswürdig, gütig. Sie ist in der Tat überaus reizend und dennoch ganz kaiserlich. Ihre Toilette mit den fabelhaften Spitzenvolants und Perlenstickereien und dem reichen Geschmeide ist von großartiger Wirkung. Die geistreiche Handfertigkeit des Künstlers leistet das alles wie im Spiel. Wir stehen nicht an, zu sagen, daß diese Statue ihre Ausführung in Marmor unbedingt wert ist. Das Publikum, das ja immer spezialisiert, erwartet von dem „Ethnographen" Strasser nichts derartiges und lobt daher gewohnheitsmäßig mehr die exotischen Figuren. Aber diese Maria Theresia gäbe ein Denkmal von ganz besonderem Reiz, und wie schön wäre es, sie etwa im Theresianum aufgestellt zu sehen. Diese vier Gipsmodelle hat der Künstler nach Schluß der Ausstellung zurückgekauft. Die Kaiserstatue ist vom Seidenfabrikanten Herrn Bujatti erworben, die „Färberei" vom Maler Jovanovic, die „Weberei" und „Appretur" vom Maler Ferraris. Daß Künstler sich beeilten, sie zu erstehen, ist gewiß ein Zeugnis für ihren Kunstwert. Der geniale Bildhauer Gedon in München tat schon 1880 dasselbe, als er auf der dortigen internationalen Kunstausstellung mehrere Strasseriana kaufte.

Die andere große dekorative Leistung Strassers sah man in der Ausstellung der Militärtuchlieferanten. Auf einer Estrade am Ende des großen Saales stand in einer Art Nische das Reiterstandbild des Kaisers in Generalsuniform und ihm zur Seite zwei Gruppen von je fünf Soldaten. Die Gruppe links enthielt die militärischen Haupttypen von 1848, die Gruppe rechts die von 1898, mit dem Deutschmeisterfähnrich in der Mitte und einem Bosniaken. Die Kaiserstatue ist 4 Meter, die Soldaten 2·80 (die Grenadiere mit den hohen Bärenmützen) bis 2·40 Meter hoch. Eine gewaltige Arbeitsleistung, zumal bei der Eigenhändigkeit, die bei Strasser Regel ist. Dieses ganze Arrangement ist jetzt im Invalidenpalais aufgestellt, leider nur auf einem Gange des ersten Stockwerkes, wo es gar nicht möglich ist, daß es zur Geltung gelange.

Im Entwurfe begriffen ist eine merkwürdige Arbeit, mit der die Fassade des Hauses der Sezession geschmückt werden soll; man weiß noch nicht, ob nur rechts vom Tore oder auch links. Es handelt sich um eine große Reliefdarstellung der streitbaren Pallas Athena, in musivischer Arbeit aus verschiedenen edlen Stoffen. Die Göttin ist ausschreitend dargestellt zwischen zwei schlanken Säulchen, auf deren jeder ein Hahn steht. Der eine ist schwarz, alt und ruppig und sie

stößt mit dem Speer gegen ihn, der andere jung, kräftig, in Vergoldung strahlend. Also eine kecke Szene von polemischer Symbolik, wie sie dem Sturm und Drang von heute wohl entspricht. Die Materialien sind folgendermaßen gedacht: Die Fleischteile Altelfenbein, die Augen glänzender, rosigbläulicher Lepidolith, der Helm Gold, der Helmkamm dunkelblauer Lapis Lazuli mit einem Rand von dunkelgrünem Ombacit, die Kleidung grüner Ural-Malachit mit Gold, der Schild schwarzblaues Metall oder Serpentin mit Gold, der eine Hahn Chalcedon, der andere Gold, Säulen und Plinthe Tigerauge, der Hintergrund grauer Hornstein. Dieses Kunstwerk von kleinodienhafter Wirkung wird in der Besonderheit des Sezessionshauses noch einen ganz aparten künstlerischen Akzent anklingen lassen*).

Wir können diese Zeilen nicht besser schließen, als indem wir den Wunsch aussprechen, daß doch diesem ursprünglichen und vielseitigen Künstler Gelegenheit würde, sein so persönliches Können lehrend mitzuteilen. Welch ein Professor der Plastik, auch der angewandten, die ja seither so wichtig geworden! Er selbst hat uns gelegentlich bekannt, daß er sich sogar verpflichten würde, drei Jahre lang unentgeltlich zu unterrichten, wenn man ihm ein Atelier dazu überlassen wollte. Alles, was er kann, würde er da preisgeben, sein Können in der historischen, religiösen, allegorisch-symbolischen, Porträt-, Genre- und Tierplastik, seine keramische und polychrome Kunst, seine Erfahrungen in der Terrakotta, sein Wissen von den Kostümen. Man kann nicht freigebiger sein mit den Errungenschaften seines Lebens. Hoffen wir, daß bei der künstlerischen Einsicht, die unsere jetzige Kunstverwaltung auszeichnet, Strassers wahrlich bescheidener Wunsch nicht unerfüllt bleibe**). („Kunst und Kunsthandwerk". November 1898.)

Aus der Sezession.

Es ist Zeit, daß wir mit dem Reichtum aufräumen, den die Sezession in ihrem Hause ausgebreitet hat. Die Feder begegnet einer Menge Werken ersten Ranges, die sie noch kaum streifen konnte. Da ist vor allem das große Abendmahlsbild von Fritz v. Uhde. Man ist wirklich versucht, es für das bedeutendste Bild der Ausstellung zu erklären. Jedenfalls ist es das bedeutendste des Meisters. Uhde kehrt darin zu der feinen Luftlyrik seiner Anfänge zurück, zu den Stimmungen, in denen so viel Unausgesprochenes liegt, was dann den Eindruck des Unaussprechlichen macht. Von dieser Poesie der Imponderabilien wandte er sich in den letzten Jahren greifbareren Größen zu. Er wollte lebensgroßen Figuren eine altmeisterliche Körperlichkeit antäuschen, bald eine Dürersche, bald eine niederländische. Seine Krusten wurden darob dicker, rosige und perlweiße Schminken legten sich über senfbraune und eisengraue Töne; in einer Mühsal, die ihrem Zweck sichtlich arbeitend, nicht fühlbar spielend näher kam,

*) Wurde nicht ausgeführt.

**) Der Künstler wurde in der Tat zum Professor an der Wiener Kunstgewerbeschule ernannt. Aus der Sezession ist er später ausgetreten.

ging der große freie Wurf, ging die herkömmliche Sicherheit des Handwerks unter, die bei der hohen Genießbarkeit der Alten so wesentlich mitwirken. Im Abendmahlbild ist er wieder der junge Lichtpoet, der aber voll alter Erfahrungen steckt. Er hat seine Szene eng zusammengezogen und setzt seine Leute an einen quadratischen Tisch, obgleich sie die ganze Kunstgeschichte hindurch oblong gewöhnt sind. Sie sitzen in einem armen Stübchen, in dessen Rückwand sich ein Fenster befindet. Dieses Fenster ist der geniale Farbengedanke des Bildes. Draußen nämlich ist der Abend angebrochen, „ergraut ist schon die Welt.“ Das kalte, luftgraue Viereck des Fensters steht also mitten in der warmen Beleuchtung, die von einer schlichten Dochtlampe ausgeht. Wie ein frostiger, weißer Kristall hängt es in der lauen, rötlichen Lichtflut, die das Gemach erfüllt. Ein kaltes und ein warmes Licht mischen sich seltsam. Hinter jeder Figur schleicht sich das Licht durch, es sickert in alle Schatten hinein. Das Schattenspiel an diesem Bilde ist das größte Meisterwerk. Ganz vorne sitzt ein Mann in dunklem Mantel, dessen silhouettenartiger Schattenfleck die ganze Lichtszene weit ins Bild zurückfallen läßt. Das viele Weiß des Tisches wird dadurch erst recht hell, und die leichten irrenden Schatten zucken förmlich hin und her. Schatten von jedem Grade der Auflösung, hier ganz verwaschen, dort durch die körperliche Unterlage gebrochen (z. B. durch die Mauerkante neben dem Fenster), dann wieder Schatten auf Schatten fallend und verstärkt. Es ist da so viel flüchtigstes Leben erhascht, als richtiges Husch-Husch in einem Innenraume; die Körper scheinen nur da zu sein, um Schatten zu werfen. Auch ist alles Grelle vermieden, selbst das höchste Licht, wie es dem Erlöser auf Antlitz und Hände fällt, ist vornehm, nirgends ist in den Reflexen eine Härte wahrzunehmen. Seit Jahren ist kein solcher Ausbund von Licht- und Schattenkunst erschienen. Fast möchten wir von der Charakteristik der Figuren schweigen, soviel Andacht, ja Heiligkeit liegt in der Lichtwirkung allein. Die Heimlichkeiten des Schattens stimmen so innig mit dem Mysterium, das sich soeben vollzieht. Aber auch der Ausdruck der Köpfe und Gebärden stimmt dazu. Seitdem die Kunst ihre biblischen Menschen nicht mehr den Galerien, sondern wieder dem Leben entnimmt, sind sie wieder echt geworden. Man kann neuerdings fromme Köpfe malen und erhaben segnende Hände. Der gemalte Christus findet wieder Glauben, wie ja selbst geringere Heilige.

Man betrachte die heilige Gudula von Gari Melchers. Ihr einfältig frommer Eindruck liegt zunächst in den Farben, die der Künstler anschlägt. Wie das Grün und Braun des Kleides zusammengehen und das helle Violett des Leibchens gegen die gebräunte Gesichtsfarbe steht, das hat alles einen eigenen Stich, und man begreift sofort, daß in einen solchen Zusammenklang ein hellgoldener Heiligenschein hineingehört. An gewöhnlichen Frauen nehmen die Kleider keine solchen Farben an. Man vergleiche nur damit die beiden vortrefflichen Nachbarbilder des Künstlers. Zwischen ihnen erscheint die Heilige ganz feierlich, ein stilisiertes Wesen, trotz des Kopfes von heute, der keineswegs an die Enkelin Pipins von Heristal

erinnert, sondern sich in natura vielleicht soeben in der Kirche Sainte-Gudule zu Brüssel vor dem Altar neigt. Solche Feierlichkeit der Farbenwirkung ist neu. Auf Wilhelm Volz' „Grablegung" kann man sie gleichfalls beobachten. Die golden lodernde Fackel läßt die tiefen, raunenden Farben der Szene nicht minder in ihrer Besonderheit hervortreten, als der helle Goldschein um das zeitgenössische Mädchenhaupt Gudulas. Es ist viel Farbenweihe in dem Bilde.

Über Henri Martins Riesenallegorie: „Dem Abgrund zu" haben sich die Meinungen sehr geteilt, obgleich es von Meisterlichkeit überquillt. Die Franzosen von heute vertragen noch weit mehr Allegorisches als die Wiener. Vielleicht weil sie Jahr um Jahr so viele derart erledigte Staatsaufträge sehen, der Faden also nicht abreißt. Martins Vision zeigt ein verteufelt schönes Weib, das auf abschüssigem Boden einem bunten Menschenschwarm vorangaukelt. Sie ist von einem schwarzen Schleiergewand umweht, das ihr Weiß überall durchschimmern läßt. Ein Gürtel mit großen Purpurblumen umschlingt ihren Leib. Ihre weißen Zähne lachen, sie neckt, sie lockt, alle müssen folgen, jung und alt, arm und reich, die Hände ausgestreckt, Gier in den Zügen, Hals über Kopf, einer über den anderen weg mit den letzten Kräften, und danach mit den allerletzten. Es liegt ein großer Zug darin, der richtige Trieb der Menge, über den kürzlich sogar ein gelehrtes Buch geschrieben wurde. Die Dame in Schwarz, mit ihren langen, schwarzen Handschuhen, hat jedenfalls einen Tropfen Ropsschen Geblüts in sich. Rops freilich ließ in solchem Falle das schwarze Florgewand lieber weg und begnügte sich mit schwarzen Strümpfen und Handschuhen und einer ganz lichtblauen Schleierschärpe um die bloße Taille; und er verband der Donna die Augen und ließ die Blinde im Profil — und in welchem pointierten Profil! — durch ein rosenrotes Schwein am Gängelbändchen geführt, entlangbalancieren. So satanisch ist nun Martin nicht. Seine Teufelinne ist zu farbensinnlich gemalt, um nicht einen Funken Hoffnung zu lassen, daß sie vielleicht denn doch nicht ganz ein höllischer Schwindel sei. In der Tat, sie ist merkwürdig sinnengemäß gegeben. Ein schmales Dreieck von bloßem, weißem Fleisch in der Gegend, wo man sich den Magen zu erkälten pflegt, könnte von Tizian nicht blühender, üppiger hingestrichen sein. Das lachende Gesicht ist mit einer rapiden Frische hingesetzt, die an sich schon wie Lachen vibriert. In der einhertaumelnden Menge wimmelt es von drolligen Einzelheiten, auf die der Künstler farbige Lichter wirft. Man kennt ja seine bunten Abendhimmel, von denen es feurige Reflexe regnet. Über dem hohen Horizont, der in einer einzigen weitgeschwungenen Linie sich querüber spannt, steht ein heller Himmel, dessen Silbergewölk der Wind in ungeheuren Haufen rechtshin weht. Schwärme von schwarzen Raben wirbeln in langen Zügen mit und gieren nach der Beute, die sich in rosigen, goldigen, veilchenblauen Sonnentönen gebadet, für sie dem Abgrund zuwälzt. Es ist darin ein großes Aufflammen und Umhersprühen von Farbe; fünfzig kleine Abendbilder, wie die vom Frühjahr, in eins zusammengegossen. Wie weit bleibt Rochegrosses ähnliches Riesenbild als

seinen eigenen schwarzen [illegible] ten verdoppelt. Das ist denn nach Herzenslust chiffonniert un[illegible] 1 ganz dämonischem Effekt. Dieses Bild ging vor einigen Mon[illegible] durch alle Kunstzeitschriften Westeuropas. Allein der Künstl[illegible] auch noch andere Passionen. Jedes Jahr bringt er mehrere ga[illegible] leine Bilder aus den Pariser Parks, denen er eigene malerische [illegible] n abgewinnt. Wenn er etwa „Apollo und Daphne“ sagt, so sin[illegible] zwei Marmorstatuen, die unter den herbstlichen Bäumen des T[illegible] iengartens hintereinander herjagen. Keinem Menschen ist es no[illegible] ufgefallen, wieviel malerische Feinschmeckerei in dieser Allta[illegible] ne für Bonnen und deren Pioupious liegt. Solche Parkbildchen [illegible] etzt auch hier zu sehen. Desgleichen zwei seiner kleinen Stillle[illegible] leren hausbackene Zusammenstellung sich so anheimelnd mit der [illegible] mäßig feinen Behandlung paart. Das ist dieselbe echt französisc[illegible] geoise Poesie des pot-au-feu, die im vorigen Jahrhundert Chardin[illegible] liche Stillleben mit der appetitlichen Tischleindeckdich-Stimmung [illegible] egehrt machte. Noch jetzt entzücken sie im Louvre, zu dessen Ex[illegible] chen sie gehören, aber auch in unserer Galerie Liechtenstein kann [illegible] uf den Geschmack kommen. Antonio de la Gandara gehört, wie [illegible] 'erkäufe zeigen, bereits zu den Lieblingen von Wien.

(8. Dezember 1898.)

Otto Wagn[illegible] Akademieprojekt.

Man ist im Begriff, di[illegible] sstellung der Sezession zu schließen, die einen so starken küns[illegible] chen und materiellen Erfolg gehabt hat. Ihr Reichtum war tro[illegible] beschränkten Anzahl von Nummern so groß, daß wir ihn kritisc[illegible] ht einmal bewältigen konnten. Selbst das hochinteressante Projek[illegible] as Oberbaurat Otto Wagner im Auftrage des Professorenkol[illegible] ns für den Neubau unserer Akademie der bildenden Künste ausg[illegible] itet hat, konnten wir bloß kurz erwähnen. Übersehen hat es [illegible] lem niemand. Es war im Gegenteil eines der meistbewunderten St[illegible] ke der Ausstellung. Während in früheren Ausstellungen die Ar[illegible] ktursäle so menschenleer waren, daß verliebte Pärchen sich in [illegible] zum Stelldichein trafen, war dieses Otto Wagner-Zimmer stets [illegible] von Neugierigen. Die moderne Inszenierung schon war in de[illegible] t äußerst anziehend. Die Wände und Sockel waren mit goldgelb[illegible] eide behangen, von der sich braune Blumen, in Samt und Seid[illegible] stickt und applikiert, abhoben. Und außer einer Reihe farbiger [illegible] er, die dem Laien ein übersichtliches Bild der Zukunftsakademie [illegible] , sah man da auf schön dekoriertem Sockel ein großes Modell d[illegible] uptgebäudes, aber nicht gewohnheits[illegible]emäß in dürrem Gips gez[illegible] sondern von künstlerisch geschulter [illegible]and (Tischler Hollmann) [illegible] weißem, poliertem Ahorn gefügt und [illegible]er und über auf das zier[illegible] mit Goldbronze ornamentiert. Dieses [illegible]dell, das man auf de[illegible] ten Blick für irgendein japanisches [illegible] indisches Elfenbeink[illegible] rk halten konnte, ist schon an sich [illegible]iergegenstand, das de[illegible] chsten Salon zum Schmuck gereichen [illegible]e.

Farbenvision hinter Henri Martin zurück! Es war stumpf und schwer, wie Blei, wo Martin glüht und blüht, wie geschmolzenes Kupfer. Die Leichtigkeit und Pikanterie des Vortrags trägt dann weiteres dazu bei, das Gedankenhafte der Allegorie in sinnlichen Fluß zu bringen.

Von diesem Bilde weg, trete man vor Fernand Khnopffs neues Rätselbild: „Weihrauch," und man hat sich zu den Antipoden begeben. Auch hier Allegorie, aber entsinnlicht, für Eingeweihte des letzten Grades sublimiert. Was will die hohe Dame in den alt gestickten Gewändern, die in hoher Kirchenhalle sitzend mit so unentwirrbarem Lächeln ein kristallenes Reliquiar betrachtet? Wir sind nicht würdig, es zu erfahren. „Deo dei" steht oben geschrieben; dem Gott des Gottes. Ein Worträtsel als Erklärung des Bildrätsels. Und dennoch kann man nicht vorüber; es bannt und bindet. Von Khnopffscher Zeichenkunst, wie sie leise an Farbe anklingt, ist dieses Stück das Äußerste. Daneben hängt ein Bild: „Tannen," das ist bezeichnend für ihn. Er hat Augen, die in gewissen Stunden so sehen. Sie sehen in dem Tannenwalde nichts, als den natürlichen Säulentempel, den Gott aus dem Boden steigen ließ. Drei Säulenschiffe tief in das Bild hinein, das mittlere aber ganz hinten durch zwei Rundbogen in ein dunkles Allerheiligstes mündend. So sieht der Wald aus, wenn Khnopff seine Stunden hat, wo er ihn so sieht. Das Ganze in zwei Farbentönen hingesetzt, die mehr an Gebautes, als an Gewachsenes erinnern. Viel Verständnis hat das Bild hier nicht gefunden. Und gleich daneben kleine Landschaften aus Fosset, wo auch dieser Wald her ist, mit jenem regenfrischen Lichtgrün und jenem seltsamen Kalkweiß, die auch nur Khnopff auf der Palette hat, die aber schwören, daß sie wahr sind.

Khnopff kühlt ab, Albert Besnard erhitzt. Warum man ihm hier seinen herrlichen Pferdemarkt in Abbeville nicht glauben will, ist uns unerfindlich. Es ist ein Bild ersten Ranges. Im Blau des Himmels, das eben den staubigen Morgendunst durchbricht, kündigt sich mit unabweislicher Sicherheit ein heißer Junitag an; gegen Abend wird ein Gewitter niedergehen. Es ist ein blauglühender Himmel, unter dem alle pferdemöglichen Farben durcheinander knallen. Die schönsten Tiere, wahre Sonntagskinder in ihrer Art, in bunten Sonntagskleidern. Solche Pferde gibt es nicht, räsonnieren die Leute, die ja mit dem Begriff der Sezession immer blaue Kühe und grüne Himmel verbinden. Als ob blaue Kühe und grüne Himmel nicht etwas Alltägliches wären; nämlich für Augen, die ihre Seherfahrungen in der freien Natur gemacht haben, und nicht auf nachgedunkelten holländischen Galeriebildern. Besnards Bild ist eine so unversiegliche Quelle von Farbenlust, daß es im Winter eine Wohnung heizt; an der Wand natürlich, im Ofen würde es wenig ausgeben. Die robuste Meisterhand, mit der es vorgetragen ist, kann schon an sich als Schauspiel gelten. Die großen Pariser Maler haben so verschiedene Hände. Roll zum Beispiel. Jedes seiner Bilder im Frühjahr war mit einer anderen Art Hand gemalt, und die jetzigen beiden sind es wieder. Da ist „Die Kranke" in ihrem Rollstuhl, mit ihrem wachsbleichen, durchfeinerten Profil, vor der roten Ziegelmauer des Hausgartens. Auf zehn Schritt

glaubt man, die feinste Pinselarbeit vor sich zu haben, auf drei Schritt sieht man, daß alles mit einer Breite und Größe hingesetzt ist, daß Wucht als das richtigste Ausdrucksmittel für Zartheit erscheinen möchte. Und welche Stille liegt in dieser ganzen Malerei; die Farbe atmet kaum, der Pinselstrich gleitet dahin, ohne die Patientin irgend zu drücken. Roll hat sie mit der Hand einer barmherzigen Schwester gemalt. Und gleich daneben ein großer Tannenwald, ganz grün, von jenem wollig weichen, flaulichen Grün der „Verduren" aus der Gobelinfabrik. Es ist auch wie ein Gobelin. Die hellen, gelblichen Lichter, die auf den Zweigen und Gräsern liegen, gleißen wie Fäden von écru-Seide, welche die grünen durchbrechen. Wenn man sich ein Kabinett mit solchen Panneaux behängen könnte, so wäre man gehörig im Grünen.

Die französischen Mitglieder der Sezession haben sich auch sonst mit mancher feinen Gabe eingestellt und neue Gäste von Rang kommen in ihrem Gefolge. Leon Augustin L'Hermitte bringt drei Kabinettstücke voll seiner so persönlichen Liebenswürdigkeit. Es ist begreiflich, daß er in Wien mit sonnenflimmernden Bildern, gleich den jetzigen „Wäscherinnen von Vichy", sofort beliebt geworden ist. Sie sind eine Spezialität, aber er ist auch einer größeren und ernsteren Anschauung fähig, wie in seinem anziehend gestimmten Bilde von Granville, der Seebadestadt am Ärmelkanal. L'Hermitte hat übrigens die Gabe, auch andere Kunststädte im Fluge zu erobern. Paris selbstverständlich voran. Im Luxembourg sind zwei Bilder von ihm: „Der Tod und der Holzfäller" und eine „Weinlese". Für die neue Sorbonne hat er zwei große Bilder gemalt, darunter eines, das den genialen Physiologen Claude Bernard, den Entdecker des „Diabetesstiches", und den berühmten Meteorologen Sainte-Claire Deville vereint darstellt; dieses erhielt auf der Weltausstellung 1889 den großen Preis. Das Pariser Rathaus hat von ihm ein großes Markthallenbild von 1895. Amerikanische Museen (Boston, New-York, Buffalo sogar) und französische (Carcassonne, Saint-Quentin usw.) machen sich seine Bilder streitig. Wir erzählen dies zur Freude jener Wiener Kunstfreunde, die seinen Reiz sofort empfunden haben. Die Franzosen schätzen aber auch Pierre Lagarde nicht wenig und füllen ihre Museen mit ihm; auch Rathäuser und Mairien, deren Trauungssäle man dort besonders zu schmücken liebt. Auch seine jetzigen Bilder sind voll eigentümlicher, dämmriger Stimmung. Er ist einer der Seltenen, denen man es glaubt, daß die Nebel des Flußtales sich zu bleichen Schemen gestalten und unter dem Gelb des Abendhimmels sachte dahinschwimmen. Wie interessant ist nur das Landschaftliche an seinem Herbstbilde: „Der Jäger" behandelt! Das ist nicht Schulkunst, sondern Erfahrungskunst. In diese Klasse gehört noch Emile René Ménard, von dem hier ein „Urteil des Paris" zu sehen ist, mit einem Endchen Regenbogen in purpurbraun gehaltener Landschaft. Sie erinnert an Turnersche Farbenphantasien, aber die Farbe — die eben alles kann — stimmt mythologisch, wie bei Uhde religiös. Neu scheint hier Lucien Simon zu sein, der seit einigen Jahren das Zirkusleben auf ganz neue Art darstellt; eine „Zirkusstudie aus der Vorstadt" mit scharf ausgemeißelten Charakter-

figuren kann immerhin als seine Visitekarte gelten. Von Armand Berton sieht man wieder zwei feine, nur vom eigenen Duft umschleierte Entblößungen, die durch ein minutiös studiertes Licht interessant werden. René Billotte, der Pyrenäensohn und Sekretär der Pariser Sezession, ist wiederum sehr gewürdigt; sein im kleinen so groß gesehener „Steinbruch zu Nanterre" wurde soeben verkauft und sein „Abend am See von Arta" ist eine Sammlung der feinsten Eintönigkeiten. Wir möchten dabei, für unsere Liebhaber, nur bemerken, daß wir von Billotte sogar im Museum zu Bukarest ein Bild gesehen haben, die „Letzte Dämmerung auf Notre Dame". Allerdings auch im Pariser Hotel de Ville den „Quai d'Orsay", ein Seinebild von vornehmem Lokalzauber. Billotte ist überhaupt ein Meister der Pariser Landschaft, besonders der Umgebungen. Die „Fortifs" (Fortifikationen), die Steinbrüche, die Banlieues, diese Welt ist ihm untertan. Die Wiener brauchen sich also gar nicht zu genieren, ihn zu schätzen.

Neu ist hier noch Antonio de la Gandara, einer der Gefeierten des Pariser Tages. Er ist noch sehr jung, 1862 geboren in Paris, aus spanischem Geblüt, das man auch seinem eleganten Stierkämpferkopf mit dem starken schwarzen Schnurrbart ansieht. Den Orden Isabellas der Katholischen besitzt er natürlich auch. Man braucht nur seine überaus geistreich hingeworfene Zeichnung der ihre Zigarrette rauchenden Dame zu sehen, um zu merken, daß er der Maler aller mondänen Eleganzen ist. Im Khnopff-Zimmer, dessen Inhalt so gut zusammenpaßt, ist ihm die Hauptwand eingeräumt. Da hängt in der Mitte eines seiner berühmtesten Damenbildnisse, das der schönen Madame Gautereau. Es ist gegenwärtig auf einem Triumphzug durch die Welt begriffen. De la Gandara hat schon so manche Pariser Schönheit mit diesem durchdringenden Verständnis dargestellt; die Gräfin Montebello, die Gräfin Greffulhe, Sarah Bernhardt, die . . . Prinzessin Chimay u. a. Madame Gautereau, in Rückenansicht, das Gesicht ins Profil gewendet, mit effet de hanches und effet de narines, in weißer Seidenrobe mit tiefem Rückenausschnitt — das war den Parisern tout ce qu'il y a de plus . . . hier setzte jeder das Beiwort, das ihm unwillkürlich entfuhr. Und dabei ist die Malerei ganz „sobre", was die Franzosen für ihre wertvollste nationale Eigenschaft halten. Keinerlei Spuk von Farbe und Licht, dafür die feinste Wahrheit der Zeichnung und Modellierung. Die delikate Anatomie dieses Rückens, die Linie der Arme und des Profils mit seinen rassevoll geblähten Nüstern, die Plastik der Taille unter der anschmiegsamen Seide, das ist bestes Pariser Können. Dazu diese Wissenschaft des Kleides, dessen Falten so viel zu sagen haben und es so diskret sagen; die Reihe ihrer einzelnen Endigungen am Boden gibt eine förmliche Symphonie von Form, das mannigfaltigste Spiel der Linie. So malte Baron Gérard, der „Maler der Könige und König der Maler", in der Empirezeit seine Visconti und andere Zeitschönheiten; nur ist seitdem unser Formengefühl freier geworden, unser Aktualitätssinn ist schärfer als in jener stilisierenden Epoche. Das eigentliche Frou-Frou von heute ist im Gautereau-Bildnis vermieden, das feierlich und repräsentativ sein will. Dafür herrscht es in jenem hochpikanten Damenkopf mit dem schwarzen Federhut, der sich durch

seinen eigenen schwarzen Schatten verdoppelt. Das ist denn nach Herzenslust chiffonniert und von ganz dämonischem Effekt. Dieses Bild ging vor einigen Monaten durch alle Kunstzeitschriften Westeuropas. Allein der Künstler hat auch noch andere Passionen. Jedes Jahr bringt er mehrere ganz kleine Bilder aus den Pariser Parks, denen er eigene malerische Seiten abgewinnt. Wenn er etwa „Apollo und Daphne“ sagt, so sind es zwei Marmorstatuen, die unter den herbstlichen Bäumen des Tuileriengartens hintereinander herjagen. Keinem Menschen ist es noch aufgefallen, wieviel malerische Feinschmeckerei in dieser Alltagsszene für Bonnen und deren Pioupious liegt. Solche Parkbildchen sind jetzt auch hier zu sehen. Desgleichen zwei seiner kleinen Stillleben, deren hausbackene Zusammenstellung sich so anheimelnd mit der bijoumäßig feinen Behandlung paart. Das ist dieselbe echt französisch-bourgeoise Poesie des pot-au-feu, die im vorigen Jahrhundert Chardins ähnliche Stillleben mit der appetitlichen Tischleindeckdich-Stimmung so begehrt machte. Noch jetzt entzücken sie im Louvre, zu dessen Extrasachen sie gehören, aber auch in unserer Galerie Liechtenstein kann man auf den Geschmack kommen. Antonio de la Gandara gehört, wie die Verkäufe zeigen, bereits zu den Lieblingen von Wien. (8. Dezember 1898.)

Otto Wagners Akademieprojekt.

Man ist im Begriff, die Ausstellung der Sezession zu schließen, die einen so starken künstlerischen und materiellen Erfolg gehabt hat. Ihr Reichtum war trotz der beschränkten Anzahl von Nummern so groß, daß wir ihn kritisch nicht einmal bewältigen konnten. Selbst das hochinteressante Projekt, das Oberbaurat Otto Wagner im Auftrage des Professorenkollegiums für den Neubau unserer Akademie der bildenden Künste ausgearbeitet hat, konnten wir bloß kurz erwähnen. Übersehen hat es trotzdem niemand. Es war im Gegenteil eines der meistbewunderten Stücke der Ausstellung. Während in früheren Ausstellungen die Architektursäle so menschenleer waren, daß verliebte Pärchen sich in ihnen zum Stelldichein trafen, war dieses Otto Wagner-Zimmer stets voll von Neugierigen. Die moderne Inszenierung schon war in der Tat äußerst anziehend. Die Wände und Sockel waren mit goldgelber Seide behangen, von der sich braune Blumen, in Samt und Seide gestickt und appliziert, abhoben. Und außer einer Reihe farbiger Blätter, die dem Laien ein übersichtliches Bild der Zukunftsakademie boten, sah man da auf schön dekoriertem Sockel ein großes Modell des Hauptgebäudes, aber nicht gewohnheitsgemäß in dürrem Gips gezogen, sondern von künstlerisch geschulter Hand (Tischler Hollmann) aus weißem, poliertem Ahorn gefügt und über und über auf das zierlichste mit Goldbronze ornamentiert. Dieses Modell, das man auf den ersten Blick für irgendein japanisches oder indisches Elfenbeinkunstwerk halten konnte, ist schon an sich ein Ziergegenstand, das dem reichsten Salon zum Schmuck gereichen würde.

Aber auch wenn kein so bestechendes Objekt für den Neubau agitiert hätte, ist es doch längst sicher, daß der Hansensche Akademiebau für seine mannigfaltigen Zwecke (Ateliers, Studiensäle, Sammlungen, Fest- und Verwaltungsräume) nicht mehr ausreicht. Er war eigentlich gleich anfangs ungenügend; mußte man doch mit etlichen Bildhauerateliers alsbald auf die luftigen Höhen des Belvedere auswandern! Von einem Freilicht- oder Drehlichtatelier, einem großen Saal für monumentale Malerei mit Versenkungen für die Bilder, von Räumen für Dekorationsmalerei u. dgl. ist gar keine Rede. Die Architekturschule ist für diesen Zweck zu dunkel, dagegen sind die Verschläge, in denen die Zöglinge ihre Prüfungsarbeiten zu machen haben, im Hochsommer einem verzehrenden Glutlicht ausgesetzt. Ein Oberlichtatelier gibt es überhaupt nicht und verschiedene berühmte Professoren sind schon beinahe berüchtigt, weil bei ihren Porträts der Schatten der Nase stets auf den nämlichen Fleck fällt. Die reizvollsten Effekte der heutigen Kunst sind da überhaupt nicht zu erzielen. Übrigens fehlt es selbst an gewissen materiellen Bequemlichkeiten. Wir könnten z. B. eine Szene schildern, wie eine sehr hochgestellte Dame, die sich von einem Professor in größter Toilette malen ließ, bei Regenwetter vorfuhr und wegen Mangels einer Unterfahrt nicht aussteigen konnte. Sie mußte durch das Kohlentor einfahren, um nur ins Haus zu gelangen. In weniger schwierigen Fällen durfte der Professor seine Klientin persönlich mit dem Regenschirm von der Equipage abholen. Auch die Räume für die Sammlungen sind unzweckmäßig und ungenügend. Wer je in der akademischen Galerie war, weiß, daß er bei dem Betreten jedes Zimmers zunächst für ein paar Minuten von den Fenstern, die er vor sich hat, geblendet ist, so daß er die Augen immer wieder erst an das Bildersehen gewöhnen muß. Das Gipsmuseum ist so klein, daß die Akademie nicht einmal mehr Abgüsse geschenkt nimmt, weil sie sie doch nicht aufstellen kann und sogar die Depots schon voll sind. Man denke: 870 Quadratmeter Gipsmuseum! In Berlin baut man jetzt eins mit 10.000 Quadratmetern, in Paris haben sie eines mit 72.000.

Eigentlich war es das Gipsmuseum, das die Neubaufrage in Fluß brachte. Oberbaurat Wagner entwarf ein Gipsmuseum, das als besonderer Bau an derselben Stelle stehen sollte, wo seither die Sezession gebaut hat. Die Sache kam nicht zustande, obgleich das Ministerium schon zur Bewilligung bereit war. Desto besser, nun kann man wenigstens aus dem Vollen arbeiten. Dazu ist auch Otto Wagner der Mann wie kein zweiter. Er ist der geborene Großarchitekt für die Großstadt. Es ist ein Glück, daß die Regulierung des Donaukanals mit seinen neuen Kais und Brückenbauten, und der anstoßenden weiten Freiräume vor dem Stubentor in seine Hand geraten ist*). Auch die Stadtbahn, obschon sie lange nicht seinen ursprünglichen Willen verwirklicht hat, ist heute ein Stolz der Wiener. Es ist das moderne Denken und Fühlen, das aus seinen Werken so unmittelbar zum Publikum spricht. Bekanntlich sitzt er nun auch im

*) Es kam auch wieder anders.

neuen Kuratorium des Österreichischen Museums; eine gute Bürgschaft für dessen weiteres Arbeiten. Auch an sein Akademieprojekt ist er gleich im größten Stil herangetreten. Er will kein Flickwerk, sondern einen großen, vollständigen Organismus, der für eine lange Zukunft tauglich bleiben soll. Er verlangt einen Flächenraum von nicht weniger als 12 Hektar (122.500 Quadratmeter), während das jetzige Akademiegebäude nur 5429 Quadratmeter umfaßt, bei 118.000 Kubikmeter Rauminhalt, während zur Unterbringung alles Erforderlichen schon heute 220.000 Kubikmeter nötig wären. Ein so großer Raum ist natürlich nur an der Peripherie der Stadt zu finden, aber das ist heute kein Übelstand, da die Stadtbahn den Entfernungen so energisch zu Leibe geht. Dafür wird es möglich sein, wie das ausgestellte Hauptbild zeigt, ein ganzes Pavillonsystem innerhalb ausgedehnter Gartenanlagen zu schaffen, so daß die ihrer Natur nach so verschiedenen Bauten sich gegenseitig nicht stören können. Dies ist ohne Zweifel das System der Zukunft, das allen praktischen Anforderungen entspricht und gewiß einst allgemein werden wird.

Die Wagnersche Anlage gliedert sich nun wie folgt: Der Mittelbau enthält die Aula nebst einer vorgelegten Ehrenhalle. Rechts und links davon stehen zwei Museen, für Bilder und Gipse; sie sind mit dem Mittelbau durch pergolaartige Laubengänge verbunden. Diese drei Objekte bilden mit zwei auf die letzteren senkrecht gestellten Flügelbauten einen Ehrenhof, der eigentlich ein als Teppichgarten bepflanzter Platz ist. Diese Repräsentationsbauten sind von einer zehn Meter hohen geschnittenen Buchwand umsäumt und hinter diesem vornehmsten Bezirk dehnt sich in weitem Viereck das Stück Garten oder Landschaft aus, in dem die verschiedenartigen Pavillons ungeniert, aber absolut zweckmäßig verteilt sind. Der Mittelbau, die Ehrenhalle, ist in Granit gedacht, sein Metallschmuck in getriebenem, teilweise vergoldetem Kupfer, das in natura nicht goldig, wie am ausgestellten Modell, sondern in der dunklen Naturfarbe wirken wird. Diese Prachthalle ist ein quadratischer Bau auf vier durch Bogen verbundenen Pfeilern, über denen sich ein Tambour mit Kuppel erhebt. Die Kuppel ist oben mit einem Reigen Kränze haltender Viktorien in vergoldeter Bronze gekrönt, die hermenartig aus der Überdeckung aufsteigen. Man erinnert sich, daß Hans Makart einmal einen Reigen vergoldeter Figuren über einer Kuppel geträumt hat, allerdings nicht in so organischer Einordnung, wie Wagner. Zur Außengliederung tragen noch zwei Pylonen bei, die den Haupteingang zwischen sich fassen; desgleichen vier originelle runde, auch oben abgerundete Granitpfeiler mit reicher Metallmontierung. Diese vier Pfeiler symbolisieren die vier Jahrtausende Kunst, die wir hinter uns haben. Ihre Schäfte sind unten von mehreren Reihen Metallschrift umkreist, welche die wichtigsten Bauten der Menschheit nennt. An jedem Pfeiler windet sich eine eherne Schlange hinan, die oben einen Ring hält. Es würde hier zu weit führen, die geistreiche Symbolik dieses und des übrigen Zierwerks am Außen- und Innenbau zu entwickeln. Es ist eben auch Sinn in jeder dekorativen Einzelheit. Das Innere dieses Prachtraumes, den eine Hängekuppel deckt, ist mit Reliefs, Büsten, Glasgemälden usw.

geschmückt. Rückwärts schließt sich die Aula an, wo konstruktiv und dekorativ die größte Deutlichkeit des Hörens und Sehens angestrebt und alles auf den in der Mitte gedachten Sprecher bezogen ist. Selbst im großen Glasmosaik der Decke sind die Farben so verteilt, daß auf diese Hauptperson das klarste Licht fallen muß. Die beiden Museenbauten sind einander ziemlich gleich; dreischiffige Längsbauten, die Seitenschiffe mit hohem Seitenlicht, die durch zwei Stockwerke gehenden Mittelschiffe mit Oberlicht; die Treppen und Nebenräume an den Enden. Mit dem Bildermuseum hängt eine Restaurierschule zusammen. Die dem praktischen Studium gewidmeten Bauten sind natürlich streng nach ihren besonderen Zwecken individualisiert. Es sind in ihnen alle Möglichkeiten geboten, modern zu arbeiten, d. h. alle Arten von Beleuchtung mit den aus ihnen fließenden Eigentümlichkeiten malerisch nutzbar zu machen und den Spezialzwecken der heute so sehr differenzierten Kunstzweige durch alle Mittel der heutigen Technik entgegenzukommen. Daß da eine Menge Verbesserungen und Neuerungen angebracht sind, versteht sich von selbst.

Übersehen wir dabei schließlich die besondere Merkwürdigkeit nicht, daß Otto Wagner auch der Mann der unerschöpflichen Hilfsquellen und der Virtuose des praktischen Anfassens ist. Seine Ideen über die Finanzierung einer solchen Angelegenheit sind überaus praktisch und alles spricht dafür, daß er den Schwierigkeiten der Durchführung seines Planes völlig gewachsen ist. So hinterläßt uns die genußreiche zweite Ausstellung der Sezession auch noch eine schöne und keineswegs utopische Hoffnung.*)

(29. Dezember 1898.)

Die Ausstellung der Sezession.

Heute eröffnet die Sezession ihre dritte Ausstellung, die zweite im eigenen Hause. Diese Jungen rasten nicht, sie wollen ihr Programm erfüllen, daß Wien nie ohne eine Ausstellung moderner Kunst sei. Kaum sind ihre Pforten geschlossen, so wird schon wieder gehängt und arrangiert, und genau vierzehn Tage später ist wieder eine Kunstschau ersten Ranges geboten. Allerersten Ranges sogar, denn wir erinnern uns keiner Ausstellung in den berühmten Kunststädten des Westens, die gleichzeitig eine solche Corona von Auserwähltheiten gebracht hätte. Man denke nur: Max Klingers gewaltiges Bild: „Christus im Olymp"; achtundzwanzig neue oder hier noch nicht bekannte Plastiken Constantin Meuniers; dann einen großen Saal voll Bilder und Radierungen (32 Stück) Théo van Rysselberghes, der neuesten belgischen Größe, des wunderbarsten und kühnsten aller „Pointillisten", der für Wien noch homo novissimus ist; dann ein ganzes Zimmer voll neuer Sachen (22 Nummern) von J. F. Raffaelli in Paris, darunter entzückende farbige Radierungen; dann ein Zimmer voll Werke Walter Cranes, darunter den langen Friesentwurf zu Longfellows Ballade vom „Gerippe in der Rüstung" und das große

*) Blieb einstweilen doch utopisch.

Gemälde: „Vision der Britannia“; dann drei Originalaquarelle des kunstgewerblichen Universalgenies Eugène Grasset; schließlich zur Ausfüllung eine ganz kleine Anzahl gewählter Sachen von Wilh. Volz, Rudolf Jettmar, Adalbert Hynais, Fritz Burger und anderen. Es sind kaum über hundert Nummern, aber man darf wohl sagen, daß darunter keine einzige ist, die dem intimeren Kunstempfinder und Kunstschauer nicht etwas zu sagen hätte. Noch die letzte Kleinigkeit hat ihre künstlerische Seele, die hervorragenderen Sachen aber sind vollends Werke, die dem künstlerischen Stempel des Jahrhunderts sein Gewicht geben.

Klingers „Christus im Olymp“ haben wir schon im Sommer von München her besprochen, aber es ist ein Werk von solcher Fülle, daß immer noch darüber zu sagen bleibt. An dieser Stelle wollen wir bloß bemerken, daß die Sezession das außerordentliche Werk in außerordentlicher Weise darbietet. Wenn man den Mittelsaal betritt, sieht man das Riesenbild, von 12 Meter Länge, gerade vor sich. Es nimmt die ganze Rückwand des Gebäudes ein. Helles Tageslicht fällt darauf und Lorbeergrün umgibt es. Man schreitet darauf zu, durch eine Allee von Lorbeerbäumen, die mitten durch den großen Saal hinanführt. Diese Saalmitte ist durch ein weithinschattendes dunkelblaues Velum verdüstert, so daß der gemalte Olymp dahinter in desto hellerer Beleuchtung schimmert. Rechts und links den Saalwänden entlang stehen alle die Meuniers aufgereiht, überlebensgroße und kleine, Statuen, Büsten und Reliefs. Es liegt ein großer, weihevoller Ernst in dieser ganzen Luft. Ein weltlicher Tempel voll der tiefsten Menschenwerke. Man braucht sich nur an die Aufstellung im Münchener Glaspalast zu erinnern, und für den Unterschied gibt es nur ein Wort: himmelweit.

Wendet man nun den Blick links, so fällt er in einen Nebensaal, worin der ganze geniale Farbenspuk Van Rysselberghes losgeht. Die eine Wand ist ganz erfüllt mit seinem großen Gemälde: „Abendglühen“, der berühmten „l'heure embrasée“ aus der Brüsseler „Libre Esthétique“. Eine Gruppe badender Mädchen am Meeresstrande, von der scheidenden Sonne in ihren schönsten Purpur getaucht. Niemals noch hat ein Maler diese Wirkung erreicht. Und weiterhin der Reihe nach lebensgroße Bildnisse, Landschaften, Marinen besonders, Aktstudien zum großen Gemälde, die feinsten Radierungen. Und alles Gemalte besteht ... aus farbigen Punkten. Diesmal haben die Wiener Gelegenheit, den Pointillismus voll auszukosten.*) Das wird natürlich wieder einige Tage böser Witze und grotesken Unverstandes geben, dann aber wird sich eine Gemeinde des guten Willens, ja des Verstehens bilden, und Théo van Rysselberghe wird leben dürfen, so gut er kann. Denn so weit haben es die Bemühungen der Sezession doch schon gebracht, daß die Wiener nicht mehr jeden großen Meister für toll halten, der es anders macht, als die älteren, zum Teil angenehmen Herren, die sie zum Tee laden oder gar duzen. Nein, toll ist Van Rysselberghe nicht, wenn er auch nicht gerade Schule zu machen braucht; auch heißt es, daß er keineswegs eine Professur an

*) In der Variante: Neo-Impressionnismus.

der hiesigen Akademie der verbildenden Künste anstrebt. Seinetwegen kann jeder Wiener Professor ruhig schlafen, selbst die Herren Rahlschüler vorsintflutlichen Angedenkens. Übrigens wollen wir eigens erwähnen, daß eine kleine Landschaft des gefährlichen Meisters schon am Tage vor der Eröffnung auf den ersten Blick verkauft wurde. Hoffentlich wird es noch mehr solche erste Blicke geben.

Weiteres behalten wir uns vor; der Stoff dazu ist ungewöhnlich dankbar. Wir möchten die Besucher nur noch aufmerksam machen, daß auch die neue Einrichtung des Sekretariats, die nun fertig geworden, eine Sehenswürdigkeit ist. Diese hochmodernen Intérieurs in den delikatesten Beiznüancen, die zwischen Grün und Grau möglich sind, verdankt man dem erfinderischen Geschmack Josef H o f f m a n n s, des trefflichen Olbrich-Kollegen. Von ihm ist auch allerlei besonderer Hausrat in den Schausälen, z. B. die famosen karrenförmigen Stühle und der tiefblaue Schrank im Pointillistenzimmer, der so merkwürdig gut in diese Farbenwelt hineinpaßt. Natürlich irisieren auf seiner Höhe schon die neuerfundenen S p a u n schen Gläser als Klostermühl, dieses „österreichische Tiffany", wie wir es nennen möchten. Sie wirken köstlich und haben sichtlich ihre Zukunft. Alles in allem ist die neue Ausstellung der Sezession so ernst und hochgestimmt, so künstlerisch lohnend, wie kaum je eine in Wien gewesene. Ein solches Niveau hat man hier überhaupt noch nicht gesehen. Daß die Wiener Mitglieder sich diesmal vollständig abseits halten, kann ihnen nur als Noblesse ausgelegt werden, zumal sie in der Herbstausstellung so vollgültige Beweise ihrer künstlerischen Leistungsfähigkeit gegeben haben. In der stärksten ausländischen Nachbarschaft hat sich das Häuflein damals glänzend bewährt. Nun darf es Gewehr bei Fuß wieder die großen Gäste einziehen lassen und sie den Wienern zeigen, damit der geehrte Mitbürger in der Kunstkenntnis nach und nach wieder ein Europäer werde, wie er es zur Zeit des zweiten Kaiserreiches gewesen.

(12. Januar 1899.)

Théo van Rysselberghe.

(Ausstellung der Sezession.)

Ein neuer Mann und eine neue Kunst für die Wiener. Man muß ihren ehrlichen Schrecken sehen, wenn sie diesen Saal betreten, der rundum behängt ist mit den zerstäubten Regenbogen Théo van Rysselberghes. Es ist in aller Leibhaftigkeit ein Saal aus der „Libre Esthétique" in Brüssel, wo die jüngsten Malmanieren und Malversuche international aufeinander schlagen. Dieser junge Mann aber, der uns aus der sprechenden Zinnmaske Alexandre C h a r p e n t i e r s ohne Augen doch so eigen ansieht, ist ein Malgenie. Ein Scharfer, Kühner, der sich vermaß, dem lieben Gott genauer auf die Finger zu schauen, als hundert Malergeschlechter hintereinander gewagt hatten. Der Beschauer spürt es auch sofort, und sein Sträuben dauert nicht lange, er ist überwältigt. Ein Bild wie dieses große „Abendglühen" ist noch nicht gemalt worden. „L'heure embrasée" nannten sie es draußen;

die Stunde, in der alles in Glut aufgeht. Das sanfte Gestade vorn und der sanfte Hügelzug hinten, und die elf jungen Mädchen, die da ihr Abendbad nehmen in einem kühlen, hellblauen Meere, das bei der Berührung dieser warmen Formen in Millionen lauer Wellen aufschauert. Auflacht, wie einst unter den Okeaniden,... „o du, des Wellenspiels unzählig Lachen," schrieb dann der Hellene Äschylos. Wir haben dieses Wunderbild an einem Wintertage gesehen, zu dunklen und hellen Stunden, sogar in der Dämmerung, aber innerhalb dieses Rahmens glühte es fabelhaft fort, wie in einer Natur für sich. Der Hauch von Gold und Purpur, der diese Szene durchleuchtet, ist eine unbegreifliche Eigenglut. Die weithin ergossene Meeresfläche mit ihrem förmlich fühlbaren Silbergeflimmer ist ein solcher Gegenton, daß diese Wärme sich ins Unauslöschliche steigert. Wie hat der zinnerne Mann das gemacht? Man tritt an die Leinwand heran und die Ergriffenheit wird zu Staunen und Verblüffung. Man sieht nichts als ein System von Punkten, von einzelnen Berührungen des Pinsels. Schwärme von Farbenpunkten, die bei jedem Wimperschlag lebendig durcheinander wogen; jede Fläche eine Milchstraße von farbigen Sternchen, die in einen gemeinsamen Lichtschein zusammenfließen. Man denkt an jene Physiker, welche über die Regungen der Atome spintisieren. Vielleicht auch an Dante, wie er im Paradiese das Auge jenes Adlers schildert, das, aus ungezählten Sternen zusammengesetzt, eine Lebenskraft ohnegleichen ausstrahlt.

Ach ja, der Mann ist ein sogenannter „Pointillist".*) Ein Punktierer von Bildern, wie es in unserer Großelternzeit punktierte Kupferstiche gab. Diese Sekte ist ja nicht ganz neu; ihr Stifter ist voriges Jahr gestorben, ganz plötzlich und seltsamerweise nicht einmal im Irrenhause. Es war der gute George Seurat, der das Verfahren der „décomposition pigmentaire du ton" erfand und dafür so viel zerrissen wurde. Dieser Originalpinsel ging noch weiter als Claude Monet, der kühne Farbenzersetzer, und behauptete, man müsse den Farbeneindruck aus seinen einzelnen Elementen aufbauen, wenn er wirklich lebendig werden soll. Zieht es nicht der Maler in der Regel vor, sein Grün auf der Palette aus Blau und Gelb zu mischen, statt ein fertiges Fabrikat auf die Leinwand zu streichen? Er hat offenbar das Gefühl, daß das Aufeinanderplatzen der verschieden wirkenden Teilchen der Farbe eine eigene innere Bewegtheit, eine Flimmerkraft verleiht. Seurat nun stellte ein bis ins Geometrische zugespitztes System auf. Wenn es mathematische Punkte gäbe, hätte er vermutlich mit solchen gemalt; in Ermangelung von dergleichen mußte er sich auf das Tüpfeln verlegen. Er berief sich dabei auf Delacroix, der schon bei Raffael und Correggio solches Punktieren nachgewiesen habe. So mancher machte es ihm nach, Jan Toorop z. B., der holländisch-javanische Mischmensch, der vor einigen Jahren in München eine Reihe solcher eingerahmter Punktsysteme ausstellte. Er nahm die Sache absolut, andere nahmen sie relativ. Sie gestatteten sich Strichelchen, z. B. Henri Martin, dessen Bilder dadurch ein Ansehen be-

*) Neo-Impressionist, wie weiterhin zu lesen.

kamen, als ränne die Farbe streifenweise an der Leinwand nieder. In seinem kürzlich hier gesehenen „Vers l'abime“ hatte er diese Manier schon stark gemäßigt, wozu man ihn beglückwünschen darf. Sogar Segantinis strichelnde Malweise, so persönlich sie ist, beruht auf dem nämlichen Grundsatz. Das einzelne massenhaft und mannigfaltig geben, um das Gesamte in einem reichhaltigen Ton durcheinanderflimmern zu lassen. Man erinnere sich etwa an seine blaugrauen Schattenpartien; sie wirken sehr ähnlich wie etwa der beschattete Küstenstreif im „Abendglühen“ oder der Hintergrund des wunderbaren Bildnisses von Emile Verhaeren. Im Grunde ist sogar die ganze Spachtelmalerei mit ihrem unvermischten Nebeneinandersetzen der selbständigen Tonelemente nichts anderes, als in das Breitere gehender Pointillismus. Wir haben dafür gelegentlich den Ausdruck gebraucht: die Farben nicht auf der Palette, sondern auf der Netzhaut des Beschauers mischen, — eine Bezeichnung, die heute als gang und gäbe gelten kann.

Es ist ein merkwürdiges Schauspiel, der Punktierkunst Rysselberghes zuzusehen. Man begreift nicht, wie er etwa den Fleischton beim Arbeiten auf Armeslänge aus diesen Punkten von Orange, Gelb, Rot, Blau und Grün zusammentüpfeln kann. Eine graue Schattenmasse auf dem Fleische erscheint in der Nähe als ein Haufen grasgrüner Punkte. Das Porträt Verhaerens erinnert, ganz nahe besehen, an ein Mosaikbild aus grünen und roten Steinchen; Vermöblern empfehlen wir sogar den Vergleich mit einer Schachtel Zündhölzchen, deren grüne und rote Köpfe durcheinander gemischt sind. Aber in der richtigen Entfernung setzt sich alles ganz wunderbar zurecht: der hell im Lampenlichte liegende Tisch mit seinen Schriften, Büchern, dem Frosch als Briefbeschwerer, dann als Gegensatz dazu das wunderbar ruhige und doch „webende“ Grau des helldunklen Hintergrundes, und mitten inne der schöne, von Reflexen erhellte Fleischton des Kopfes, in dem die Brillengläser zwei kühl herausflimmernde Inseln bilden. Eine Technik, mit der man das machen kann, darf sich neben jede andere stellen, ja man darf sagen, daß keine andere diesen spezifischen Eindruck von Atomenleben, vom mechanischen Untergrund der Erscheinung geben könnte. Es ist ein unversiegliches, unaufhörliches Wimmeln im Kleinsten, das aber in der rechten Entfernung nicht mehr gesehen, sondern nur noch gefühlt wird. Man begreift, daß Emile Verhaeren mit beredter Feder für diese Art von Kunst eintritt. Gerade auch das „Abendglühen“ hat er in „Art moderne“ mit einer Art religiöser Wärme besprochen. Er ist nicht der einzige, der solches tut. Am anderen Ende des Saales hängt weithin wirkend das Bild eines Herrn in blauester Seemannstracht, der, im Kahne sitzend, die Ruderpinne in der steuernden Hand, von einem weißen Segel losgeht. Hinter ihm weißes Gekräusel auf tiefblauem Meer, ein Seewasser, in dem alle Tropfen sichtlich durcheinander kollern. Dieser Herr ist der Maler Paul Signac, der auch die Feder tüchtig führt und kürzlich im „Pan“*) gerade das Streben dieser Art von Pointillisten

*) Sein französisches Buch war damals noch nicht erschienen.

beredt erklärt hat. Auch er malt in dieser Weise und die Genremaler H. E. Croß und Hippolyte Petitjean sind die Dritten im Bunde. Sie wollen, sagt Signac, durch eine prismatische Farbenzerlegung den höchstmöglichen Grad an Leuchtkraft, Farbenglanz und Harmonie erreichen. Übrigens wollen sie keineswegs Pointillisten heißen, obgleich sie es sind, sondern nennen sich Neo-Impressionnisten.

Man wird übrigens bemerken, daß van Rysselberghe keineswegs sein eigener Sklave ist. Die Methode unterjocht ihn nicht. Nach dem berühmten Worte: „Alles Lebendige aus dem Ei," heißt es bei ihm: „alles Lebendige aus dem Punkt," aber dieser Punkt wird nach Bedarf auch flächig, streifig, der Künstler übergeht ihn streichelnd, vermittelnd. Man betrachte das herrliche Bildnis der Madame Du Bois und ihr hellviolettes Kleid vor vergoldetem Rokokomöbel, in dessen Spiegel sich der en face gesehene Kopf gleich auch von rückwärts zeigt. Ein Kopf vom hellsten Lichtblond des Fleisch- und Haartones, das vor Leichtigkeit zu atmen scheint, den reizenden Schatten auf der Stirne mitinbegriffen. An Feinheit der Farbenwirkung steht dieses Bild nicht hinter den besten der Rokokozeit zurück; man denkt an La Tours Madame Pompadour im Louvre, abgesehen natürlich von dessen Pastellstaub. Noch andere solche Bildnisse erregen unsere Bewunderung; die Geigerin Madame Saenger-Sethe in ihrem unvergleichlichen Rosakleid, in das alles Grün der Umgebung hineinspielt; Madame George Flé, in duftigstem Weiß und erlesenen Grünlichkeiten, dabei ein Meisterstück von Fleischton, der an Gesicht, Hals, Brust so wunderbar lebensvoll aus all dem grünlichen Weiß herauswächst. Schon diese Dinge bekunden einen Zeichner und Former erster Stärke. In der Tat ruht van Rysselberghes Farbenkunst auf der gründlichsten Grundlage. Er ist physisch ein Menschenkenner, für den es kein Geheimnis gibt. Neben seinem „Abendglühen" hängen zwei lebensgroße weibliche Aktstudien in Pastell, von den vielen, die er für dieses Bild gemalt hat. Zwei Rückenstudien, die kleinere ein Bravourstück fein bewegter Anatomie, während die größere sich wie geflissentlich mit dem Umgehen von allerlei Schablonenmotiven der körperlichen Mechanik (Schulterblätter, Becken) beschäftigt. Wer dergleichen Wissenschaft im Leibe hat, kann allerdings frei mit der Menschenform schalten. Den Mädchengestalten in jener „flammenden Stunde" merkt man nichts an von erarbeiteter Kenntnis. Nicht studiert, sondern empfunden sehen sie aus. Man fühlt ihre untrügliche Korrektheit nicht, denn alles geht auf in schlichtem Einherfließen von Anmut, in unbewußtem Wohllaut, durch welchen Form und Bewegung eins zu werden scheint. Schon Seurat, als er 1886 in Paris sein „un dimanche à la grande Jatte", das erste „prismatisch aufgelöste" Bild ausstellte, wollte punktieren, dabei aber Linie behalten; bei van Rysselberghe ist beides unübertrefflich vereinigt. Dazu kommt aber noch alles, was die Freilichtler der Akademie abgetrotzt haben. Man fühlt den elektrisierenden Reiz des zerstreuten Lichtes, der an die Erregung durch die nachtlosen Tage des hohen Nordens gemahnt, an einen Rauschzustand, in dem man sich leicht und flügge fühlt, wie in Hochgebirgsluft. Und man freut sich des Mangels an unlösbarem, dem Auge unverdaulichem

Schwarz und Braun, an das man sich früher in der Werkstatt so gewöhnt hatte, daß man es sogar in Gottes freie Natur mitnahm und dort mitzusehen glaubte. Und man stößt nicht mehr an die herkömmlichen Ergänzungs- und Gegensatzfarben, denn sie sind gleichsam pulverisiert und von der Gesamtfarbe geschluckt, in der sie leise rumoren und gären, ein unaufhörliches inneres Fortleben. Im Abwägen und Kombinieren aller dieser Farbenwirkungen geht van Rysselberghe so weit, daß er seine Bilder innerhalb ihres Goldrahmens noch mit einer Art schmalem Passepartout umzieht, das in dunklerem oder hellerem Blau und Violett den Farbenvorgängen des Bildes ringsum folgt und bei jeder Phase derselben die entsprechende hebende, helfende Tonung annimmt. Wir haben dieses geistreiche Hilfsmittel eines Reflexmalers noch bei niemandem in Anwendung gesehen.

Van Rysselberghe ist natürlich sehr vielseitig. Von seiner Kunstgewerbekunst sieht man hier nichts; von seinen Bücherausstattungen und Einbänden zum Beispiel, durch die er der Firma Monnom in Brüssel zu Namen verholfen. Wohl aber lernen wir ihn auch als merkwürdigen Landschafter und als Radierer kennen. Wenn uns nicht alles täuscht, wird von diesen Landschaften schwerlich etwas nach Brüssel zurückwandern, denn sie sind einfach unvergleichlich. Eine aufrichtige Natur, wie das moderne Auge sie endlich sehen gelernt hat, und wie die moderne Hand heute ihr Bild zu geben weiß. Man betrachte den „Turm von Furnes" (Flandern); darin steckt ein Mut zur Wahrheit, ja zur Wirklichkeit, der erst jahrzehntelang durch mancherlei große und kleine Couragen gehen mußte, um schließlich so rücksichtslos er selbst zu sein. Diese Reihe von Kleinstadthäusern mit ihrer Reihe von Läden unter weißleinenen Vordächern und ihrer Reihe von purpursprühenden Ziegeldächern, aus denen eine Reihe von Mansardenfenstern herausstarrt... und dieses sonnenweiße Pflaster und diese silberweißen Federwolken, die durch sommerliches Blau dahinwehen, durch ein Blau, das noch als blauer Duft in alle diese Dinge eindringt, und mitten drin dieser viereckige, vierschrötige Turm mit seiner plumpen niederdeutschen Gotik, ein erratischer Block in der Niederung,... das ist alles die volle Luft- und Lichtwahrheit. Es ist noch nicht lange her, daß Urheber solcher Dinge wegen groben Unfugs eingesperrt wurden; heute laufen sie frei herum und morgen werden sie schon ordentliche Mitglieder von gestrengen Staatsanstalten sein. Entzückend in ihrer Feinfühligkeit für die Seele des Wirklichen sind zwei Strandlandschaften von Kadzand, die mit dem Zickzack von irrenden Wolkenschatten auf dem Meere und die mit dem Regenbogen. Dann kommen kleine Landschaften aus Belgien, Venedig, Konstantinopel, wo der Augenblick der farbigen Erscheinung mittels einer Technik, die mit einem Nichts an Mitteln auskommt, überaus wahr erfaßt ist. Etwa das Weiß in Weiß jenes Hafens von Dordrecht, oder der zinnoberrote Turm von San Giorgio Maggiore in Venedig, oder dieser Bosporus, der bloß als ein feiner hellgrüner Schein aus den violetten Morgennebeln heraufblickt, während oben weiße Minaretspitzen aus der Nebelschicht zu tauchen beginnen.*) Jede dieser Kleinig-

*) Dieses Bild (und den Dordrechtmorgen) kaufte ich selbst schon vor der Er-

keiten, wie sie zum Teil als Gemisch von Aquarell und Pastell hingeschrieben sind, gibt das Gewollte mit untrüglicher Sicherheit und in einer Handschrift, die sich jedem Thema besonders anzupassen weiß. Auch die Radierungen sind meisterhaft, namentlich die schwimmenden Tonwirkungen, z. B. die dicke Luft der „Schiffe im Regen“, das ungreifbar schattenhafte Nebelbild von Amsterdam, die beiden tanzenden Mädchen usf.

Für die Bekanntschaft mit van Rysselberghe werden die Wiener der Sezession hoffentlich Dank wissen. Die Berliner haben es getan, auch die Dresdener, die doch nur drei Bilder zu sehen bekamen. Übrigens hat Rudyard Kipling nicht ganz unrecht, wenn er den Maler in „The light that failed“ sagen läßt: „Es gibt nicht zwölfhundert Menschen auf der Welt, welche Bilder verstehen.“ Und er meint nicht einmal Bilder von Rysselberghe.

(13. Januar 1899.)

Max Klingers „Christus im Olymp“.

(Ausstellung der Sezession.)

„Man muß sich nur von allerlei angeborenen und zugetragenen Dummheiten frei machen“, schrieb Max Klinger neulich an Karl Moll. Der Brief kam aus Bagnères de Bigorre, am Fuße der Pyrenäen. In dieses Gebirge nämlich hat sich der Künstler vor einigen Wochen begeben, um ein Stück Marmor zu suchen für den Adler, den er seinem Beethoven zu Füßen setzen will. Erst gedachte er den Stein in Kleinasien zu finden, aber an diesem oder jenem Ende unserer Hemisphäre, das gilt ihm gleich, wenn so eine besondere Farbennote in ihm erklungen ist und ihn nicht mehr ruhen läßt, daß er in der ganzen Welt den Stoff suchen muß, in den die Natur sie gebannt hat. So sieht heute die blaue Blume aus. Max Klinger und Beethoven; es ist nicht Zufall, daß diese beiden großen Sondermenschen sich fortwährend begegnen müssen. Steht nicht die Totenmaske Beethovens heute am europäischen Kunsthimmel, wie ein geheimnisvolles Symbol, ein modernes Medusenhaupt, das Lebende versteinert, aber Steine lebendig macht? Was bannt die Modernen so magisch an diese Züge? An der Schwelle des Jahrhunderts hat Beethoven dem Ohre gesagt, was Max Klinger heute dem Auge zeigt. Der eine Sinn löst den anderen ab, die Jahrhunderte hindurch. Heute malt man Eroica und meißelt Neunte Symphonie. Die modernen Maler haben Beethovens Antlitz unter die Sternbilder des Himmels versetzt, wie frühere das Haupt Dantes und Goethes. Selbst der Muskelmensch Franz Stuck hat diese Maske gemalt, wie sie im unendlichen Dunkel schwebt, bleich und schweigend, und doch so vertraut und beredsam. In Klingers Seele vollends taucht dieses Bild immer wieder auf. Diese Züge hat er schon

öffnung, um gleich für den ersten Tag Stimmung zu machen. Bei der Eröffnung kam dann ein etwas konservativ gesinnter Freund auf mich zu und sagte unter Anderm: „Haben Sie den Bosporus gesehen? Ha ha ha! Wer mag nur der Esel sein, der diesen Wirtshausspaß gekauft hat?“ — „Ich bin es selbst,“ gab ich zur Antwort.

manchem Menschen gegeben, dem er Liebes tun wollte; dem Nährvater Josef in der „Pietà“, dem Apollo in „Christus im Olymp“. Ihm ist Beethoven einer der Gottmenschen, die so von Zeit zu Zeit auf dem jeweiligen Olymp erscheinen, den alten Göttern ihre Dämmerung zu bringen und wieder eine moderne Zeit heraufzuführen. Klinger arbeitet seit Jahren an einem großartigen Bildwerk: „Beethoven im Olymp“. Über Marmorgewölk thront der Heros der Eroica auf ehernem Stuhl. Seinen Sitz schmücken Reliefs voll tiefer Glaubensgedanken. Bis an den Gürtel nackt, ist diese obere Hälfte aus einem einzigen weißen Marmorblock gehauen; die untere, mit einem Gewand verhüllt, ist wieder ein einziger Onyxblock. Die Hände vor sich gefaltet, sinnt der Große in die Unendlichkeit hinaus. Der Adler zu seinen Füßen, der höchste Flieger unter den geschaffenen Wesen, sitzt still auf dem Gewölk und schaut mit seinen Adlerblicken von unten hinauf, hinauf in die Augen Beethovens....

Und da steht nun Klingers Riesenbild „Christus im Olymp“ vor den Wienern. Es ist das Hauptstück von Kunst, das jetzt in den hiesigen Ausstellungen zu sehen. Immer wieder kehrt man dazu zurück, denn man wird nicht leicht damit fertig. In langer Reihe sitzen die Leute davor, Herren und Damen, und schauen und flüstern, halbe Stunden lang. Es herrscht eine eigene Art von Andacht in dem Saale, kritische Andacht zum Teil, eine zögernde, halb widerwillige Gemütserhebung, als betete einer und stieße dazwischen Anzüglichkeiten gegen den lieben Gott aus. Es wird viel räsonniert, viel herumgeraten, viel gefragt und geantwortet, in immer größerer Erregung, und schließlich bewundert man oder beschließt, das nächste Mal zu bewundern. In Leipzig und München ging es übrigens viel schlimmer, aber noch keiner hat gesagt, daß er dieses Bild ungemalt wissen möchte. Klingers eigensinnige Selbstherrlichkeit gibt dem Durchschnittsmenschen, zu dem natürlich vor allem der Durchschnittskollege gehört, harte Nüsse zu knacken. Er nimmt so gar keine Rücksicht auf die ästhetischen Gewohnheiten des Beschauers, und über die Herkömmlichkeiten der Herren Kollegen fährt er unbekümmert hinweg, wie ein indischer Gott auf dem Wagen von Dschaggernaut. In einigen Jahren wird der Chor der Bedenklichen schweigen und selbst die Allerweltsästhetik wird diese künstlerische Möglichkeit in ihren Katechismus eintragen zu so vielen anderen, über die sie anfangs in Ohnmacht gefallen.

Dieses Werk ist eine hochmoderne Geistestat eigensten Schlages, wie sie die wiedergeborne Kunst noch kaum irgendwo geleistet hat. Es ist eine urdeutsche, teutonisch wilde Phantasie, Jesum Christum, gefolgt von vier Kardinaltugenden, die ihm sein großes schwarzes Marterkreuz nachtragen, mitten in die heidnische Göttergesellschaft des Olympos hineinschreiten zu lassen. Christus und Zeus leibhaftig Aug in Auge gestellt, da stoßen eine aufgehende und eine untergehende Welt, zwei Religionen, zwei Gottheiten und zwei Menschheiten in ihrer vollen typischen und fatalen Grundgegensätzlichkeit plötzlich wider einander. Ist das gemalte Kulturgeschichte, wie sie etwa Kaulbach in jenem Treppenhause zu Berlin an die Wände ge-

setzt hat, als reine Bücherweisheit, Belesenheit des Pinsels, Sammlung von Zitaten und Porträts in einer systematischen Gruppierung, jede Gruppe ein gedrucktes Kapitel? Nein, um die Mitte des Jahrhunderts herrschte die belehrsame Gedankenmalerei, die jetzige Kunst aber ist zu ihren natürlichen Quellen, den Sinnen, zurückgekehrt, sie weiß wieder den sinnlichen Ausdruck zu finden, selbst für die abstraktesten Gedanken. Der Sieg des Christentums über das Heidentum, das klingt so theoretisch und dogmatisch, so körperlos und begrifflich, aber Klinger malt auch das fürs Auge, für den Hunger des Schausinns. Die gewaltige Symbolik, die das Werk ganz durchsetzt, wird nicht mit dem Verstand begriffen, wie in Dantes „Göttlicher Komödie“, sondern mit dem Gefühl, dessen greifende Hände ja die Sinne sind. Nur die frühe Renaissance besaß diese naive Kühnheit, und man fragt sich, durch welches Wunder gerade im denkenden Leipzig solche Sinnenschmäuse ausgerichtet worden.

Wer Klingers Schrift über „Malerei und Zeichnung“ gelesen hat, die in der Hauptsache die Klage eines Künstlers um die verlorene Nacktheit ist — der Sündenfall zugleich ein Schönheitsfall — der wird nicht erstaunen, daß sich der Gegensatz von Heidentum und Christentum bei ihm zunächst als der Gegensatz einer unbekleideten und einer bekleideten Welt darstellt. Die Olympier sind bei ihm in nichts als in ihre göttliche Nacktheit gekleidet. Jeder Zoll ein Gott, das ist nicht bloß souveränes Fleisch, sondern es ist überhaupt kein Fleisch, es ist Form schlechtweg, absolute Form, wie die des Königstigers, der Dattelpalme und des Ikositetraeders. Das ist das Hauskleid und Festgewand der Götter, einer Welt, die nur lebt, um sich selbst zu genießen, und noch keine Seele hat. Die Körper müssen sich erst verleugnen, damit die Seele erwache. Verleugnen, das ist zunächst verhüllen. Christus und sein Gefolge treten bekleidet auf, wie die Barbaren des Nordens, die einst in das leichtgeschürzte Hellas einfielen. Sie scheinen von einem anderen Planeten zu kommen, und maßlos ist die Wirkung, die sie unter diesen Göttern machen. An drei spiegelblanken Göttinnen schreiten sie vorüber; man glaubt, es müßten bloß die drei unschuldigen Charitinnen sein, aber sie sind Hera, Athena und Aphrodite in höchsteigener Person. Geharnischt und gewandet zeigen sie sich allenfalls der blöden Plebs unten, die eine Göttin nicht an der besonderen Art ihrer Göttlichkeit, sondern nur an ihren Attributen erkennt; hier oben sind Züchtigkeit und Zärtlichkeit als Form an sich gleich keusch. Hera-Juno, eine stolze Brünette, steht hoch aufgerichtet, die Hände in die Hüften gestemmt, und mustert die Eindringlinge mit aristokratischem Hochmut, aber mit einem Ausdruck, als ob sie sich nicht recht auskennte. Überhaupt sind die Götter auffallend ratlos. Fast komisch ist es, wie der Weingott Dionysos mit unsicherer Gebärde Christus ein volles Glas anbietet. Der aber würdigt ihn keines Blickes und wehrt bloß mit einem Wink der Linken den Gasttrunk ab. Was ist ihm der heidnische Nektar? Sein Auge ist starr auf Zeus' Antlitz gerichtet. Dieser ist sein Gegner, die übrigen sind Gesinde. Welch ein Gegensatz zwischen ihnen! Der Maler läßt Zeus auf einem weißen Marmorblock im Garten sitzen und so recht

en famille das Dasein genießen. Aber seinen Sitz teilt nicht die erlauchte Gemahlin, die „potnia Here“, sondern der Knabe Ganymed lehnt zwischen seinen Knien und schmiegt sich geängstigt an ihn. In dieser echt heidnischen Situation, die der neuen Welt höchst unwürdig und anstößig erscheinen wird, läßt der Künstler den Heidengott durch den Christengott überraschen. Und Zeus erstarrt vor Entsetzen, denn so weit reicht seine Allwissenheit noch, daß er den Sinn dieses Besuchs sofort erfaßt. Er sieht sein Ende nahen. Das Zucken eines Haares seiner Wimpern erschütterte sonst die Erde in ihren Grundfesten, jetzt zieht er die ganzen Brauen düster zusammen und seine Stirne, die das Gehirn des Weltalls birgt, runzelt sich zu einem Zorn, der sonst Weltuntergang bedeutete. Vergebens. Der hagere, bleiche Fremdling in seinem goldgelben Talar kommt herangeschritten, still und unaufhaltsam, wie das Verhängnis selbst. Ate, Moira, alle Fluch- und Schicksalsgottheiten, alles Pepromenon und Epikeklosmenon, alles Verhängte und Zugesponnene, ist nichts, verglichen mit der Unentrinnbarkeit dieser aus ungeahnten Dimensionen heraufsteigenden Hypnose. Todesangst faßt den großen Zeus. Er erbleicht vom Scheitel bis in die Fußsohlen hinab, sein dichtes weißes Haar fliegt gesträubt zurück, als ginge ein Sturmhauch vor dem stillen Manne her, und mit der rechten Hand greift er sich krampfhaft in die linke Hüfte, wie um sich aus bösem Traum zu wecken.

Und noch zwei ahnen, was da geschritten kommt: Eros und Psyche. In Eros-Amor, mit dessen Reich es nun aus sein wird, ist plötzlich ein unüberwindliches Unlustgefühl aufgestiegen vor dieser neuen, so unklassischen Erscheinung. Sein ganzes Wesen bäumt sich auf gegen Christus. Mit verzerrtem Antlitz, bleich und fahl bis in die Lippen, schaut er nach ihm zurück, während er auf Zeus zustürzt, um ihm den flammenden Donnerkeil zu bringen. Und Psyche? Ach, welche Wendung hat die anmutige Novelle „Amor und Psyche“ genommen! Davon hat der alte Apulejus in seinem „Goldenen Esel“ nicht geträumt. Psyche ist von Christus förmlich gebannt. Mitten aus dem Kreis der Götter heraus stürzt sie sich ihm zu Füßen. Ein Zipfel ihres blauen Gewandes schlingt sich dabei zufällig um das Bein ihres Gatten; das letzte Band, für noch einen Augenblick. Sie hat nur noch Augen für den Mann, in dem sie ihren Erlöser fühlt. Mit beiden Händen ergreift sie die Hand, die sie in eine reinere Sphäre erheben soll, und strahlenden Angesichts, obgleich zwischen Furcht und Hoffen zagend, blickt sie zu dem neuen Gemahl empor, der aus Psyche eine Seele machen wird. Es ist eine hochdramatische Szene, so ideenhaft der ganze Vorgang sein mag. Alle Theorie ist überwunden, man begreift mit dem Auge.

An Eros und Psyche haben sich die Leute überall ganz besonders gestoßen, an Eros sogar aus ordinärer Prüderie, während die kniend kauernde Psyche den feist Gewöhnten allgemein als „zu mager“ gilt. In der Tat stehen beide Figuren ganz außerhalb aller Schablone von gangbarer Schönheit. Sie sind beide „häßlich“, das heißt: nicht was die Leute „schön“ nennen. Eros ist ein rüder Bursche von unedler Gesichtsbildung, unwirsch, gewalttätig. Aber dem Künstler war es

eben darum zu tun, den Liebesbegriff der Heiden unter dem christlichen Gesichtswinkel sich ins Häßliche verzerren zu lassen. Was einst so schön gewesen, daß es schlafend Psyche zur Zärtlichkeit entflammte, ist mit eins ein Scheuel und Greuel geworden, und so wird es bleiben, so lange der hagere Mann im gelben Talare die Welt beherrscht. Und Psyche, die Seele, grüßt ihren Befreier wie eine abgehärmte Sklavin, die sich Urzeiten lang in dunkler Sehnsucht nach ihm verzehrt hat. Die herabgewürdigte Seele, die unter dem alten System nur als Fleisch genossen worden, sieht plötzlich alle ihre dunklen Ahnungen zu sonnenheller Gewißheit werden. Nun erst wird sie Seele sein! Das ist der Sinn der Klingerschen Formensymbolik, die den Vielen nicht von selber eingehen will.

Die anderen Götter empfinden weniger deutlich. Hermes, mit dem weißen Heroldstab, steht als herrliche dunkle Rückenfigur beobachtend da. Apoll fängt die schöne Schwester Artemis, der ein unbestimmtes Grauen die Sinne verwirrt, in den Armen auf. Hades-Pluto ruht (auf dem rechten Flügel) selbstvergessen im Schoße seiner Gattin Persephone, die mit der Starrheit einer Seherin von Gesichten in das Ferne schaut. Über ihnen stelzt Ares-Mars herum, im bunten Soldatenrock, seine Klinge prüfend, als wäre hier bloß ein Knoten zu zerhauen. Das dionysische Völkchen endlich wälzt sich hinter seinem Herrn und Meister zausend und küssend am Boden. Dennoch fliehen bereits zwei schöne Mänaden (linker Flügel), vorbei an einer Schar von Armen und Elenden, die aus häßlicher Niederung emporsteigen, die Arme flehend ausgestreckt, dem neuen Lichte zu.

Was den Leuten am raschesten eingeht, das ist die Landschaft und ... der Rahmen. In der Tat sind das merkwürdige Dinge, und sie gehören ganz wesentlich zum Sinn des Bildes. Die olympische Gegend, welche Klinger entwirft, ist von bezaubernder Anmut. Kein Felshaupt über Wolken, in ewigem Licht gebadet, nicht der „hohe Olympos“ Homers, sondern ein paradiesisches Idyll irgendwo an dessen Fuße, wo der Peneios durch das Tempetal dem Griechenmeer zufließen wird. Ein Blumenflor ohnegleichen deckt den Boden, und wie üppig diese Blumen sprießen, deutet Klinger schon dadurch an, daß er ihre bunten Blättersterne und Tulpenkelche in dickstem Auftrag förmlich plastisch auf die Leinwand setzt. Hier ist alles Blühen und Sprießen, und unter den Tritten Christi bedeckt sich gar der Boden zusehends mit einem Teppich blauer Veilchen. Myrten- und Rosenhecken ziehen sich durch das Bild und dienen den hellen Nacktheiten als Hintergrund. In Palmenwipfeln wiegen sich Engelkinder, als wären sie Paradiesvögel. Weiterhin im Blumengrunde schlingt sich ein jugendlicher Reigen. Dann hebt sich der Boden und von sanftem Hügel schimmert in Weiß und Rot, weitgedehnt, ein Säulenhaus nieder durch dämmrigen Pinienhain. Auch das Meer ist nicht fern. Sein schwimmendes Blau dunkelt aus der Tiefe herauf, es scheint sich zu heben, wie in den Stunden der Flut. Und doch liegt ein unbestimmter Schleier darauf, ein Druck, ein Brüten, wie vor dem Sturm. Und auch der Himmel verdüstert sich bereits. Graue Dünste ballen sich, weben hin und her, es trübt sich unheimlich über diesen Göttern.

Und auch unter ihnen. Klinger hat den großen malerischen Gedanken gehabt, als Predella in den marmornen Unterbau des Bildes einen breiten düsteren Friesstreifen einzufügen. Eine Szene aus dem Tartarus, wo im Scheine von schweflig flackernden Feuern die ungetümen Leiber der Titanen sich wieder rühren, die Zeus einst in den Abgrund gestürzt. Ja, sie regen sich, mit ungeschlachten Gliedern, und wollen mithelfen, den verhaßten Sieger von einst zu stürzen. Der Gegensatz dieses dunklen Bildstreifens zu der hellen oberen Szene ist von mächtiger Wirkung.

Und dieser Fries ist nur ein Teil des Sockels. Er ist übrigens in seiner Malerei nicht ganz vollendet, was ihm noch mehr den Anschein gibt, als sei er auf den Marmor selbst gemalt. Ja der Künstler unterstützt diese Täuschung noch, indem er einzelne Farbenflecken des Marmors fortsetzend in die Leinwand hineinmalt und verschiedene nackte Beine unten in die senkrechten hellen Streifen des polierten Steines verlaufen läßt. Das ganze Bild nämlich ist dekorativ gedacht, als ganze Wand eines Saales, eine zwölf Meter breite Saalwand, an deren Hauptfläche das große Gemälde die Wirkung eines hellen Freskos macht. Es ist auch mit der gebührenden Einfachheit und Breite gemalt, sowohl die Gewandstoffe, deren eigen empfundene Töne mit einleuchtendem Beziehungsreichtum angeschlagen werden, als auch das Nackte, das zum Teil, wie bei Hera-Juno, ganz meisterhaft gegeben ist. Übrigens gliedert sich das Bild auch senkrecht. Zwei aufrechte Palmenschäfte, aus Buchenholz geschnitten, mit leichten Vergoldungen und vorhängenden Wedelkronen, teilen seine Fläche in ein großes Mittelstück und zwei schmale Flügel. Diese ganze Oberfläche hat auch eine leichte Neigung nach vorn, um das Spiegeln der Malerei zu verhüten. Der massive Unterbau aber ist aus Marmor, aus grauem und verschieden geädertem, in fünf oder sechs Sorten, die alle mit gutem Bedacht gewählt sind. Und an jedem Ende dieses breiten Wandsockels steht eine lebensgroße weibliche Figur aus gelblich abgetöntem griechischem Marmor. Obgleich Vollfiguren, schmiegen sie sich gleich Hochreliefs an die Fläche, mit eigenen Stufenbildungen für ihren Stand. Die eine verhüllt mit beiden Armen das Haupt, aus Gram über den neuen Weltuntergang. Sie ist ein gewaltiges Stück Weiblichkeit, ein „Morceau“ von weithin wirkender Plastik. Die andere ist eine schlanke Rückenstudie, mit sehnsüchtig emporgereckten Armen, die dem neuen Heil entgegenringen. Auch hier zwei vollständige Gegensätze, selbst in der Anatomie bekunden sich zwei vollkommen verschiedene Empfindungsweisen. Klinger ist nachgerade der größte deutsche Bildhauer geworden. Nachdem er sieben Jahre an dem Gesamtkunstwerke dieses Christus gearbeitet, gesteht er selbst ausdrücklich, daß ihn von jetzt an nichts weiter interessiere, als Plastik und der menschliche Körper. Malen und radieren, das liegt jetzt einstweilen weit hinter ihm; er meint, unter ihm. Jedenfalls ist er der persönlichste deutsche Bildhauer. Was er berührt, ist alles voll Eigenart; er fühlt die Linie und Form anders als andere, er ist der Natur näher, und zwar immer einer persönlich gefärbten Natur. Er schafft keine Typen, sondern Individuen, und das gibt seinen Statuen ein

merkwürdig privates Leben, etwas entschieden Zeitgenössisches, ja Mitbürgerliches. Man möchte jede solche Statue mit Tauf- und Familiennamen anreden. Sie schämen sich auch gar nicht, durchaus dem Leben ähnlich zu sein, bis zu den kleinen Existenzfalten hinab, wie sie sich etwa am Halse oder in der Kniekehle zeigen. Diese Statuen haben einen Grad von Menschenmöglichkeit, wie man ihn seit der Frührenaissance nicht wieder gekannt hat. Ein Falguière in Paris wagt es jetzt, die schöne Cléo de Mérode als nackte Tänzerin „unverbessert" zu modellieren, das Weib von heute, das den Abdruck und Eingriff unserer Lebensformen an ihrer Leibesform aufweist. Er zieht diese unerlaubte Wahrheit der landesbefugten Lüge vor. Und Klinger fühlt und formt ähnlich, nur daß sein Tiefsinn die moderne Form mit noch ganz eigener Bedeutsamkeit erfüllt.

So ist dieses ganze Werk wiederum eine Schöpfung von genialer Ursprünglichkeit und großartigem Zuge. Es wird vielleicht noch etliche Jahre währen, bis die Menge ihm nachkommt. Klinger ist seiner Zeit immer etwas voraus, aber er hat auch die zwingende Kraft, daß sie sich anstrengt, ihn einzuholen. Nur die großen Sinnlichen haben das, denn sie sind die wirklichen Künstler, die sich ihrer Umgebung auferlegen. So ist er tatsächlich ein geistiger Führer der Zeit geworden, der als einer ihrer Gipfel in die Zukunft ragt.

(17. Januar 1899.)

Aus der Sezession.

(Meunier, Raffaelli, Walter Crane, Grasset, Rops und andere.)

Die Sezession hat diesmal auch wieder einen Meunier-Saal. Da sind etwa dreißig Werke, teils neue, teils hier noch nicht gesehene. Der Meister bringt alle seine alten Tugenden mit, aber er zeigt sich auch von bedeutenden neuen Seiten. Von der anmutigen zum Beispiel. Die Anmut Constantin Meuniers ist freilich besonderer Art. Sie hat einen heroischen, oder tragischen, oder pathetischen Zug; sie erregt ein Gefallen, das eigentlich Mitgefühl, Mitempfindung, ja Mitleid ist. Man sehe die herrliche Gruppe: „Mutterglück" (Nr. 5). Eine junge Arbeiterin, das Kind an der Brust. Es ist augenscheinlich der Erstgeborene; die Frau sähe sonst mitgenommener aus, von Mutterschaft und Lebensplage. Ein edleres Haupt als ihr schlanker und doch aus dem Oval herausgebildeter Kopf ist niemals geschaffen worden. Er ist verklärt, man möchte sagen abgerundet durch das Glück des Augenblicks. Seine knappe Form, die sich nicht einmal durch den Knoten des Haares wesentlich stören läßt, ist gemacht, um von liebender Hand — des Gatten und des Kunstliebhabers — gestreichelt zu werden. Und dieser Blick unter den gesenkten Lidern herab auf das Kind; ein Blick, den wir nicht sehen, nur erraten, aus der schiefen Neigung der Stirne. Die Schauseite der Gruppe ist wunderbar reich an Vorgängen der Form, an Fluß und Zusammenschluß der Linien. Dagegen der Rücken der Frau, unter dem spannenden Gewande, ein Meisterstück leiser, in Andeutungen gehender Rhythmik. Die Rücken

Meuniers sind ja überhaupt unvergleichlich. Auch die hochgewölbten, tiefgefurchten seiner sitzenden Arbeiter, jenes Holzhauers etwa (Nr. 26) oder jenes menschlichen Bohrwurms, des Mannes „im Stollen“ (Nr. 21), der „vor Ort“, wie die Bergleute sagen, auf den Felsen losschlägelt. Meuniersche Anmut zeigt auch die kolossale Frauenbüste: „Der Schmerz“ (Nr. 10), die sich durch zwei rechtwinklige Armhaltungen so dekorativ umrahmt. Diesen Mollton des Pathos würde man dem Künstler gar nicht zutrauen, so wenig als den fast stilistischen Wurf der Form. Auch eine „Ophelia“ ist da (Nr. 8); Büste, ganz tragisches Mädchen, ein Charakterprofil, das sich vom Hintergrunde eines Schleiers hebt. Dann die Gruppe des verlorenen Sohnes (Nr. 7); zwei Aktfiguren, der Knabe zwischen den Knien des Vaters niedergesunken; zwei klammernde Gebärden des Wiederhabens, wie sie sonst nur ein italienischer Meister der Händesprache hat. Dazu das Spiel junger Formen an dem von rückwärts gesehenen Knaben. Dann ein Kinderköpfchen (Nr. 15), halb trotzig, halb verdutzt, aber ganz drollig vor persönlichem Wesen, das Näschen ein Knopf, der eben aufgehen will; usw. Eine richtige Überraschung ist die Reiterfigur einer Walküre (Nr. 18), die über Leichenhügel dahinsprengt, Roß und Weib in schiefer Schwenkung dargestellt, jeder Zug Raserei. Es ist aber eine französische Walküre; sie hat den Schrei von Rudes Bellona am Arc de triomphe, wenn auch der aufgerissene Mund und die medusenhafte Maske heute lebendiger detailliert werden.

Immerhin zieht man den Meunier der Arbeit vor. Einige seiner jetzigen Reliefs sind von besonderem Eindruck, denn man hat solche hier noch nicht gesehen. Es sind nämlich vollständige, allermodernste Stimmungslandschaften. Das Prachtstück dieser Gattung ist „Die Scholle“ (Nr. 24). Ein kleines Stück, aber so voll Größe, so wuchtig in seiner Naturfülle, daß es wie eine Quader aus dem Kolosseum wirkt. Man scheint es hier noch nicht begriffen zu haben, sonst müßte es längst verkauft sein. Es ist eine düstere Herbstlandschaft. Zwei halbnackte Männer ziehen im Schweiße ihrer Leiber eine schwere Last; vielleicht gar den Pflug. Wie schwer sie ziehen, verrät sich durch das unwillkürliche Auseinanderstreben ihrer Köpfe, die vordere Gestalt ist fast schon Freifigur. Mühsam stampfen sie durch die fette Scholle, die sich in klebrigen Knollen vor ihren Füßen häuft, und über ihre Köpfe weg wälzt sich ein dick niederwuchtender Nebelhimmel. Und diese ganze Landschaftlichkeit erklärt sich auf den ersten Blick, sie ist kein Mosaik von Versetzstücken, wie die berühmten Relieflandschaften Ghibertis an den ehernen Battistero-Pforten zu Florenz. Wie viel freier ist die heutige Freiheit. Auch das Relief: „Die Meerarbeiter“ (Nr. 27) ist so. Ein Lastgespann, das durch den wässerigen Dünensand keucht. Die Brandung schlägt über die Tiere her, hinten ist Horizont, oben ist Luft. Solche Szenen sind in Bronze nie gemacht worden. In der Barockzeit verstieg man sich so weit, aber man wurde nicht naturwahr; man hatte das noch nicht. Moderne Stimmungslandschaft in Bronze, — was man nicht alles erlebt! Wir sahen einmal eine ganze Ernteszene, mit schwankenden Halmen bis über die Brust der Figuren hinauf, oben Sommerhimmel mit ziehenden Wolkenfäden;

alles wehte von Luftigkeit. Alexander Charpentier kann auch dergleichen. Unter den Reliefs wollen wir noch die „Bergfahrt“ (Nr. 13) hervorheben. Eigentlich Grubenfahrt, Knappen fahren zur Grube, sie steigen Stufen herab. Der Vorderste, vornübergebückt, gerät mit dem ganzen Kopf und einem hängenden Arm nebst Sicherheitslampe aus dem Bronzegrunde in die freie Luft heraus. Welch ein Einfall des Plastikers! Dieser Profilkopf, der so plötzlich ins Freie heraustaucht, ist von förmlich erschreckender Kraft. Und was für ein Profil! Hart, scharf, entschlossen, vielleicht zu allem entschlossen. Sie sehen ja bei Meunier oft so aus, diese Männer des vierten Standes. Sie erinnern uns dann an Coopersche Indianer, mit bronzenen Adlernasen und drohenden Raubtieraugen, bartlos, knochig, eine Rasse von Fleischfressern auf dem Kriegspfad.

Diesen Typus, der in der Plastik ganz neu ist, hat Constantin Meunier einmal in unübertrefflicher Weise ausgedrückt und monumental zu ewiger Gültigkeit hingestellt. Und doch ist dieses Werk nur eine Büste. Wir dürfen hinzufügen, daß er sie als sein Lieblingswerk bezeichnet. Sie befriedigt ihn; wäre er ein anderer, so wäre er stolz auf sie. Und diese Büste ist jetzt auch in Wien, . . . und auch sie ist noch nicht gewürdigt, noch unverkauft. An ihrer Plinthe steht das Wort: „Anvers“ eingegraben. Antwerpen, die belgische Welthafenstadt. Es ist kein herkömmlicher Frauenkopf aus der Familie jener gewissen Trägerinnen von Mauerkronen, sondern der Kopf eines Ausladers (débardeur), mit der Sackkapuze über dem Hinterkopf. Die Schultern sind übereck auf den Sockel gestellt, das gibt dem Kopf eine kühne, scharfe Wendung in die Welt heraus. Dabei steht der entscheidende Halsmuskel, der Kopfnicker, straff gespannt da, wie eine aus zwei Wurzeln aufschießende Säule, die dieses Kapitol stützt. Dazu der mächtige Knochenbau, über den sich die härtesten Weichteile der Welt spannen, der entschlossene Zug jeder Linie, das Profil eines Willens gleichsam. Diese Büste könnte im Hafen von Antwerpen aufgestellt werden, natürlich in kolossaler Größe; sie würde das ganze System von Docks beherrschen. Noch andere Büsten der Arbeit sind da. Eine „Frau aus dem Volke“ (Nr. 19), an deren Kopf alle Flächen ausgehöhlt sind von Arbeit. Ein durch das bloße Dasein mazerierter Schädel, mit abstehenden, oben zugespitzten Ohren und kümmerlichem Haar. Eine Frau aus dem ausgemergelten Volke, abgenagt von allen nagenden Kräften der Existenz. Sie ist ja nicht mehr jung. Als sie jung war, sah sie wohl aus wie die junge „Belgierin“ (Nr. 6), frisch und frech von Lebenskraft, alles an ihr à la diable, und rapid hinmodelliert, wie Frans Hals solche Köpfe auf die Leinwand hinzubürsten pflegte. Manches an diesen Dingen ist reine Lust an Anatomie. Meunier ist ein Virtuose dieser Wissenschaft, die er zur Kunst macht. Er präpariert wie Hyrtl, der sich auch gern als Künstler gab. Man betrachte Hals, Schlüsselbein, Brustansatz jener „Frau aus dem Volke“ und den Arm mit der Hand, wie er die Brust hinan liegt. Überhaupt sehen Hälse und Schlüsselbeine bei Meunier wie Lieblingsstudien aus. Da ist ein „Verurteilter“ am Kreuze (Nr. 37), bloß Kopf, Hals und Schulter; ein Stück schauerlicher Wahrheit, lebenswahr und todeswahr.

Die kleine, sitzend zusammengesunkene Figur des „Ecce Homo“ (Nr. 9), die an Dürers Schmerzensmann anklingt, ist doch mehr veredelt. Jener Verurteilte ist das Leiden im Naturzustande. Dieses kleine Ecce Homo ist übrigens, wenn wir nicht irren, das nämliche, mit dem der Künstler seinen ersten Erfolg auf dem Marsfelde gehabt hat; die Pariser Bildhauer sahen darin eine neue Offenbarung und Constantin Meunier war berühmt.

Auch von den gefeierten Pferden Meuniers sind noch einige da. Seine Art, Reiterstatuen aus dem vierten Stande zu gießen, ist wiederum neu. Es sind wirklich mitunter kleine Reiterdenkmäler. Jener „Ritt zur Tränke“ zum Beispiel (Nr. 22), ein abschüssiges Ufer hinab, vorsichtig tastend, das Roß mit eingezogenem Schweif, den Kopf schnuppernd dem Wasser zugeneigt, der Mann obenauf, schlank, sehnig, ohne Sattel, zurückgelehnt, mit der rechten Hand die Mähne gefaßt,... ein unbewußter Triumphator, der uns an Regnaults Marschall Prim oder an einen siegreichen Jockey erinnert. Dieses Prachtstück ist auch alsbald angekauft worden. Desgleichen der kleine „Crevettenfischer“ (Nr. 17) auf seinem Gaul, Körbe rechts und links. Der hockt nun aber ganz anders auf seiner monture, der ist ein morscher Arbeiter, und sein Gaul ist ein vierfüßiger Arbeiter, ebenso ruppig und abgeplagt, . . . er schleppt sich den Strand hinan, nachdem er den halben Tag im Wasser gewesen. Es gibt eben Arbeiter und Arbeiter. Zwei Bekannte vom Frühjahr sehen wir jetzt in Überlebensgröße wieder: den Sämann (Nr. 2) und den Schnitter, der sich die Stirne wischt („Im Juni“, Nr. 29). Das Merkwürdigste an ihnen ist, daß sie durch den Maßstab nur gewonnen haben. Das kann man von wenigen Statuetten sagen. Dazu muß eine sehr wahr sein und sehr einfach. Ein unmerklicher Fehler würde ins Unerträgliche wachsen, und die Gebärde muß immer den Eindruck erwecken, daß es in diesem Falle nur diese eine Gebärde gibt.

So hätten wir uns durch den jetzigen Meunier nach Kräften hindurchgelobt. Es ist jedenfalls leichter, als sich durch ihn hindurchzutadeln. Nun wollen wir uns kürzer fassen. Im R a f f a e l l i-Zimmer hängen 21 Radierungen, meist kolorierte, des Pariser Meisters; sie sind fast alle schon verkauft. Auserlesene Blätter seiner nervösen, lufttrunkenen Kunst. Darunter Winzigkeiten, wie „Die Seine bei Asnières“ (Nr. 81) und „Boulevard des Filles du Calvaire“ (Nr. 79), wo mittels eines Schwarmes von Fliegenfüßen und Kleckschen so viel vom sichtbaren Augenblick erhascht ist. Einige größere Blätter zeigen die eigentümliche Schraffenkunst Raffaellis, durch die er Luft in alle Poren seiner Massen dringen läßt. Erinnert sie bei Anders Zorn an einen schwarzen Platzregen, so ist Raffaelli der große Besenbinder, der alles aus dürren Reisern und Halmen zusammenflicht. Nämlich als Distanzradierer. Wie reizvoll er mit einem Minimum an Farbe zu wirtschaften versteht, das sieht man in ein paar Szenen aus der Schlafkammer und von der Reise einer Schauspielerin. Vollends ist „Der Garten der alten Jungfer“, der aus einer Reihe von Blumentöpfen am Fenster besteht, ein delikat verschimmeltes Tongebilde.

Von Walter Crane sind Dinge da, die ihn von vielen Seiten zeigen. Man wird selbst seinen Tapetenentwurf mit den „Wappen der drei Inseln" bewundern müssen, wo das heraldische Element so wenig langweilig wird. Zwei kleine Landschaften aus dem Süden sind vortrefflich; sowohl der „Frühling in der Campagna" mit seiner graulichen und grünlichen Kühle und dem frischen Losgehen der weißen Mandelblüte, als auch der „Hof in Sorrent", aus dessen Geometrie sich ein so hübscher Blick durch die Türe ins Freie ergibt. Ein höchst mannigfaltiges Werk ist der Bilderfries (Originalskizze) zu Longfellows Ballade: „The skeleton in armour" (das Gerippe in der Rüstung). Ein geharnischtes und gewaffnetes Gerippe wurde einst in Fall River (Amerika) ausgegraben und als ein nordischer Wiking erkannt. Nahebei liegt Newport, das Seebad der New-Yorker Millionäre, wo ein uralter runder Turm, die alte Windmühle geheißen, stets als normannisches Bauwerk angesprochen wurde. Als Leif Eriksson zum erstenmal diese Küste, das jetzige Rhode-Island, betrat, habe er den runden Turm gebaut. In einer Villa zu Newport hat sogar Burne Jones Szenen aus Leifs Leben gemalt. Walter Crane aber erzählt in Farben die ganze Geschichte, wie Longfellow sie sich zusammengereimt hat. Der Wiking entführt aus der Heimat die Königstochter und flieht mit ihr auf seinen Drachschiffen über den Ozean nach Rhode-Island, da baut er ihr die Burg mit dem Turm, da leben und sterben sie, die Schöne zuerst, dann er, im Walde, wo er nach Jahrhunderten gefunden wird. Walter Cranes Szenenreihe ist ungemein mannigfaltig. Land und See, Tag und Nacht, Wald und Burg, Getümmel und Urväter-Flirt durcheinander, auch ein großes Gastmahl, wo der Sänger sein Lied vorträgt. Der vorzügliche Zeichner unterscheidet sich von seinen Vorgängern in der Schwind-Zeit dadurch, daß er in einer farbigeren Epoche lebt und diesen Vorteil weidlich nützt. Auch erreicht er seinen dekorativen Zweck völlig. Weniger international ist die Gültigkeit seines großen Gemäldes „Die Vision der Britannia". Die geharnischte Dame sitzt mit ihrem Löwen da und sieht ein Schauspiel der Zukunft an sich vorüberziehen: den Imperalismus im kaiserlichen Ornat, den Pauperismus, die Reaktion, den Arbeiter, die Gerechtigkeit, zuletzt den Tod. Dieser schillernde Zug gefällt in England gewiß, er ist auch als Malerei das Beste; für kontinentale Augen ist der Meister hier nicht auf dem Boden seines Könnens.

Eugène Grasset, der Pariser Meister, den man bei seiner ringsum befruchtenden Vielseitigkeit den französischen William Morris nennen könnte, erregt großes Interesse, weil er weder als Plakatkünstler, noch als Möbelmeister, noch als Tapetenzauberer erscheint, sondern als Landschaftsmaler. Er hätte ebensogut als Porträtmaler oder sonst was kommen können. Von seinen drei Aquarellen stellt eines einen breitgetürmten Burgbau vor. Das andere („Das Duett") zeigt zwei auf „Minne" stilisierte Gestalten in einer Landschaft mit Strom, Hügel, Berg und Menschengebäu. Der Vorderteil liegt in Schatten, auf dem Berge hinten liegt eine feine Sonne. Die ganze landschaftliche Anschauung ist von großem Reiz, die Staffage bringt einen romantischen Zug hinein. Ganz modern ist eine Abendlandschaft

aus Paris; vorne eine blausilberne Seine, dahinter ein Trocadero, der seine Türme in einen hochaufgebauschten hellgelben Abendhimmel streckt. Die Szene geht spürbar aus der Empfindung eines Lithographen, der mit drei Platten arbeitet, aber das Ergebnis ist doch ein Aquarell, das in Farbenreiz und Behandlung ungewohnt, etwas Persönliches mitteilt. Endlich ist in einem Zimmer eine Folge auserlesener Blätter von Félicien Rops, dem im Sommer zu früh Verstorbenen, aufgehängt. Liebevoll geschaute Lebensbilder aus flämischem Volkstum („Oude Kate“, „Die letzten Vlamänder“) und tolle Satanismen durcheinander. Berühmte und berüchtigte Blätter darunter; auch die „Dame au cochon“, die ohne Zweifel als eine der großen Standard-Allegorien unserer Zeit fortgelten wird. Wir lassen uns hier nicht auf das Thema ein und lassen vollends Herrn Satanas ungeschoren; hoffentlich weiß er dies zu schätzen und behandelt uns dann ebenso. Wer Näheres über sein jetziges Tun wissen will, lese etwa Huysmans' Roman „Là-bas“. Huysmans hat auch über Rops am besten, am Ropsischesten, geschrieben, in seinem Buche „Certains“; das Kapitel ist auch in dem illustrierten Rops-Heft von „La Plume“ mit abgedruckt. In diesem Zimmer sind übrigens noch etliche moderne Möbel von Verdienst zu sehen. Der große Schrank rechts, von Berlepsch (München), zeigt in Wien zum ersten Male die neue Flächentechnik des „Xylektypoms“, welche, indem die weicheren Holzteile angeätzt werden, die härteren, also die Maserung, in stärkerem Relief hervortreten läßt. Ein reizendes Ding ist ein schlanker Ständer mit stilisiertem Entenfuß; er wurde von unserem Jos. Hoffmann aus dem Stegreif geschaffen, bloß um in der vorigen Ausstellung dem Gardetschen Entenfigürchen einen passenden Sockel zu geben. Schlagfertigkeit und Zweckbewußtsein sind zwei Haupteigenschaften der modernen Phantasie.

Endlich sind einige Lücken zwischen den Hauptsachen mit Kleinigkeiten gefüllt, deren jede aber künstlerisch etwas zu sagen hat. Wilhelm Volz (München), dessen große „Grablegung“ in der vorigen Ausstellung so viel Beifall fand, gibt Illustrationen zu seinem Singspiel „Mopsus“; sie sind in einem kernigen Holzschnittstil ergötzlich abgefaßt. Rudolf Jettmar (Wien) hat mit einigen seiner phantastischen Szenen Lob und sogar Käufer geerntet; er ist eine Hoffnung Wiens geworden. Adalbert Hynais (Prag) bringt geistreich behandelte Bauernkostüme auf einem großen Plakat; auch Arnoscht Hofbauer (Prag) leistet Plakatmäßiges. Friedrich Becks (Wien) Hochgebirgsstudie, mit vorzüglicher Schnee- und Luftwirkung in sehr einfacher Behandlung, war begreiflicherweise gleich angekauft; desgleichen die kühle helle Gouachelandschaft von Ferdinand Kruis (Wien) und die beiden anmutigen Frauentypen vom Künstlerfest, die der Münchener Fritz Burger gesandt hat. Selbst die drollige Eselstudie des in Dresden lebenden Richard Müller (Zeichnung mit Tusche) ist nicht unbemerkt geblieben.

(20. Januar 1899.)

Der Nachlaß Theodor von Hörmanns.

(Ausstellung der Sezession.)

Es hat sich denn doch viel geändert in der Wiener Kunstwelt, seitdem die Sezession die grüne Fahne des Propheten erhoben hat. Diese zwei Jahre haben eine Umwälzung hervorgerufen, der nichts widersteht. Die Oberfläche wenigstens muß die Bewegung mitmachen, auch wo der schwere Untergrund, seiner nichtgeistigen Natur nach, im alten Stocken verbleibt. Es ist gewiß ein Triumph, der durch seine Selbstironie nur noch gesteigert wird, daß heute die Sezession durch sezessionistische Mittel bekriegt werden muß. Das Publikum mißtraut bereits, wo es nicht die neuen Formen sieht. Freilich kann es zwischen diesen und ihrem hohlen Anschein noch nicht unterscheiden. Auch liebt es, obgleich von Natur aus souverän und zu jeder Ungerechtigkeit berechtigt, sich an gewissen Wendepunkten von einem falschen Gerechtigkeitstrieb überfallen zu lassen. Dann heißt es, man müsse jede Art von Kunst unterstützen, und man unterstützt auch... die Nichtkunst. Es ist ganz merkwürdig, was alles die Wiener kaufen, seitdem die Sezession ihnen den Geschmack am Bilderbezahlen wieder beigebracht hat. Eine große Versteigerung folgt auf die andere, und es ist meist nur veraltete Marktware, was da ausgeboten wird. Publikus kauft alles unbesehen und zahlt für angebliche Kunstwerke sogar Preise, für deren Hälfte es echte Kunst bekommen könnte. Ist es doch betrübend, daß neulich selbst für die kaiserliche Galerie ein älteres Bildchen erworben wurde, das heute von jeder besseren Ausstellungsjury zurückgewiesen würde. Und man bezahlte dafür weit über 2000 Gulden! Weiß der Leser, was diese Ziffer bedeutet? Fritz Thaulows „Kohlenladeplatz", dieses entzückende moderne Meisterwerk, hat den glücklichen Ersteher bloß 1500 Gulden gekostet! Anders Zorns wundersames Eislaufbild kostete 3500 Gulden und wurde nicht gekauft, allerdings auch (trotz unseres Zuredens) nicht verstanden. Van Rysselberghes vielbewunderte Zauberszene: „Abendglühen" kostete dieselbe Geringfügigkeit und wurde doch nicht gekauft. Der „Turm von Furnes" desselben Künstlers kostete nur 500 Gulden, ein Preis, für den kein bekannterer Wiener Vedutenmaler eine Leinwand dieser Größe „zustreichen" würde.*) Und diese Bilder malt man „einmal und nicht wieder". Wer weiß, ob Rysselberghe seine jetzige Methode, nachdem er ihr künstlerisch alles abgewonnen, nicht aufgeben wird? Der ist ein echter Künstler, ein rastloser Sucher und Erleber, dem das Leben morgen vielleicht etwas anderes bringen wird. Jenes „Abendglühen" wird ein Denkmal der modernen Malerei bleiben und in den Kunstgeschichten stehen, zum nachträglichen Verdruß eines hiesigen Kunstfreundes, der es b e i n a h e gekauft hätte. Diese Dinge müssen einmal ausgesprochen werden, da es doch wirklich schön ist, daß die Wiener sich jetzt für bildende Kunst erwärmen, aber weit weniger schön, daß sie es in so kritikloser Weise tun.

---

*) Nachträglich, noch aus der Kiste heraus, ließ ich ihn von einer mir nahestehenden Person kaufen.

Und daß wir dieses Wort in diesem Augenblick erheben, ist eine Mahnung von Hörmanns Geist. Sein Nachlaß — das Beste daraus — ist jetzt bei der Sezession ausgestellt. Er soll Ende Februar versteigert werden, zum besten einer „Hörmannstiftung", aus der ähnlich Strebende durch Ankäufe, Reisestipendien oder sonstwie gefördert würden. Er wollte es so, der ewig Strebende und niemals Geförderte. Wenn wir hier die broschürenartigen Briefe abdrucken könnten, auf deren Quartseiten er uns in seiner grobzügigen immergleichen Handschrift Jahr um Jahr sein Herz ausgeschüttet! Oder seine flammende Streitschrift gegen die Juries und Kritiker, unter denen er dem seligen Ilg sogar persönlich zu Leibe ging! Er war ein Märtyrer, aber ein streitbarer. Wie lange mußte er nur kämpfen, bis ihm im Künstlerhause einmal eine ganze Wand eingeräumt wurde, um sie mit seinen Bildern zu behängen! „Das ist für mich das Wichtigste," schrieb er uns, „denn nicht das schon Erreichte will ich zeigen, das mir ja nicht genügt, sondern den Weg, den ich gehe." Er dachte ja so bescheiden von sich, wie kaum ein Anfänger. Er glaubte, nach langen Irrfahrten, immer noch am Anfange zu sein. Der mächtige Belgier Courtens („Courtens, ja, das ist der Meister!") erschien ihm dazumal als unerreichbar. Freilich wollte er ihn gar nicht erreichen, denn er war ein Eigener und suchte alle die Jahre her sich selbst, bis er sich fand. Sein Wesen war eine heroische Wahrhaftigkeit. Leib an Leib rang er mit der Natur, um ihr das „Richtige" zu entreißen. (In seinen Briefen drückte er uns die Art, wie er die Natur geben wollte, immer wieder mit dem Worte „richtig" aus.) Und er war von vornherein überzeugt, daß er niemals richtig genug malen werde, denn das habe kein Ende. In einem jener Briefe schrieb er uns auch das Wort, das wohl oft von seinen Lippen gekommen: „Wenn ich siebzig Jahre alt werde, werde ich mit siebzig Jahren mein bis dahin bestes Bild malen." Das erinnert an den alten Japaner Hokusai, der sich gerne „Hokusai, der Narr des Zeichnens" unterschrieb und mit siebzig Jahren erklärt hat, er hoffe mit neunzig Jahren so weit zu sein, daß er richtig zeichnen werde.

Warum Hörmann jene Wand so lange nicht bekam? Aus demselben Grunde, wie Schindler, der nach jahrelanger Verschollenheit einmal mit 28 Bildern auf der Jahresausstellung aufmarschieren wollte, aber nach harten Kämpfen bloß mit 14 zugelassen wurde, die aber auch nicht beisammen hängen durften, sondern in allen Räumen verzettelt wurden. Damals war dort noch die Zunftregel heilig und sie hatte zur Abwehr solcher Ansprüche ihre fertigen Talentlosigkeitsparagraphen. Auch wollten verschiedene Karpfen der Landschaftsmalerei gegen diesen Hecht geschützt sein. Heute geht es wohl im Künstlerhause auch schon freisinniger her, schon weil sie bestrebt sein müssen, jeden der Ihrigen so stark zu machen als irgend möglich. Es ist ihnen ja gegönnt; wirkliche Leistungen schaden einander niemals.

Genug, Hörmann bekam schließlich eine Wand. Damals schwelgte er gerade in seinen roten Esparsettefeldern. Die Leute wollten ihm diese Farben nicht verzeihen, obgleich sie doch schon die streifen-

weise in Rot, Weiß und Lila hingestrichenen niederländischen Tulpenfelder der achtziger Jahre geschluckt hatten. Und dann vertrugen die Leute sein breites Stegreifmachen nicht. Er war ganz unglücklich, als wir einmal in der Kritik rügend erwähnten, eine Dame habe geäußert: „Das ist ja mit einer alten Zahnbürste gemacht.“ Auf diese Zahnbürste kam er in den Briefen wiederholt zurück. „Das darf man nicht schreiben, das Publikum sieht alles andere nicht und merkt sich nur die Zahnbürste.“ Wie wenig Wahrheit die Besucher damals noch vertrugen, dafür ist ihr Aufatmen bezeichnend, als am ersten Abend die elektrische Beleuchtung anging. Die fraß natürlich alle Farbe und zähmte die wildesten Bilder. „Jetzt sieht man erst, daß wirklich etwas daran ist,“ hieß es. Und das waren die Bilder mit den wunderbaren Hintergründen, deren Hügelzüge mit so unzähligen bunten Ackertafeln bedeckt sind. In München war er weit früher erkannt worden. In der Münchener Sezession wurde sogar sein hier so berüchtigtes Herbstbild mit dem roten Buchenlaub angekauft. Dieses rote Bild war damals das Stichblatt für das ganze scherzende Wien, wie ein Jahr später, als die Münchner Sezession hier zu Gaste war, das Nachtbild: „Die Bank,“ das doch so durchdrungen war von dem tiefen nächtlichen Schweigen alles Farbenlebens. Immerhin war er nun am Ende seiner Prüfungen. Es kam die kleine „Pflaumenernte“, deren starkes Blau und Grün so von Sonne knisterte. Es kam der „Reif bei Lundenburg“, der so vielen Leuten die Augen öffnete. „Ich will Ihnen nicht sagen,“ flüsterte er uns zu, „in wie kurzer Zeit ich das gemalt habe, sonst glauben die Leute, es muß schlecht sein.“ Wenn er diese Sachen so prima hinstrich, war der Augenblick nicht schnell genug, ihm zu entwischen. Und dann kam der „Neue Markt“ im Schnee, an dem man so lange zu mäkeln versuchte, bis er richtig unverkauft blieb. Und dann kam die Ausstellung des Nachlasses, bei dem sich die beschämten Verfolger mit der Formel ausredeten: „Schade, daß er im Leben eine so unglückliche Hand gehabt hat bei der Auswahl seiner Bilder für die Ausstellungen. Diese Sachen hätte er ausstellen sollen!“ Natürlich, diese Sachen! Er, dessen Gewissen es war, gerade seine äußersten Anstrengungen vor die Leute zu bringen, sein Eigenstes, seine Kampfbilder, die nicht „an Schindler erinnerten“. Der Nachlaß füllte damals drei ganze Säle. Jetzt haben die Freunde mit echt sezessionistischer Strenge eine beschränkte Auswahl getroffen. Unter den 94 Nummern finden sich nur einige aus frühester Zeit, die bloß historisches Interesse haben; alles übrige ist echtes Künstlergut. Damals, vor drei Jahren, kam es nicht zur Versteigerung, Hindernisse der gewohnten Art ließen es zweckmäßiger erscheinen, die Bilder einstweilen zurückzuziehen. Im Hause der Sezession ist solches nicht zu befürchten. Auch ist der tote Hörmann seither ein Lebendiger geworden. In der malerischen Gegend, durch die seine tastenden, dann wieder vorwärtsstürmenden Spuren führen, wimmelt es heute von nachgewachsener Jugend. Sie verehrt ihn als einen, der es so früh gewagt, diese verpönten Pfade zu gehen und, aller Herkömmlichkeit zuwider, die Natur so zu malen, wie er sie sah und empfand.

Heute hängt mitten an der Hauptwand jener gewaltige „Neue Markt“. Damals hing er an der Schmalwand eines Nebenzimmers, und zwar links gegen die Ecke hin. Heute ist dieses Bild ein zweifaches Denkmal. Das einer künstlerischen Energie, wie sie mit so niederlegender Kraft der Vision und der Faust uns selten erstanden ist; aber auch das eines kostbaren Stückes Altwien, welches mitten in unserer konservierenden und restaurierenden Zeit dem allmächtigen Lineal zum Opfer fallen mußte. Man weiß eigentlich nicht, was man mehr beklagen soll: was fiel oder was an seiner Stelle erstand. Heute liegt der Ankauf dieses Bildes so in der Luft, wie nach Schindlers Tode der des „Pax“. Die öffentliche Meinung fordert ihn. Dieser Mehlmarkt ist allerdings von keinem neu-altwiener Kleinpinsler, sonst hinge er gewiß schon an einem vornehmen Platze, aber heute haben wir glücklicherweise einen Kunstrat, der an solchen Bildern nicht vorübergehen kann.*) Nach den Ergebnissen seiner ersten Sitzung scheint es ja sicher, daß Wien endlich eine neue Kunstakademie und eine Wiener Luxembourg-Galerie bekommen wird. Da kann ein solches Bild nicht mehr obdachlos bleiben.

Schreitet man übrigens die Wände ab, so legt man den ganzen Weg zurück, welchen Hörmann gegangen ist. Er beginnt gleich bei Nr. 1, der „Schweineherde“ (Gödöllö 1884). Die Hauptsache ist, einen feinen, warmen Ton zu erzielen, eine lehmgraue Variante des Pettenkofenschen, mit einem Schindlerschen Einschlag versetzt, zu dem auch die drei Pappeln gehören. Weiterhin in den achtziger Jahren kommen Pariser Einflüsse und der Wiener wird häufig an Jettel erinnert. Es ist aber doch alles schon Hörmannsche Hand, und welchen eigenen Geist hat sie, z. B. in Studien wie der „Tuileriengarten“**)! Auf dem Gute bei Znaim***) fand er dann die Erde, deren Berührung seine Kraft steigerte. „Znaim im Winter“ (1892) ist ein Markstein; heute ein Galeriebild ersten Ranges, eine Denkwürdigkeit der österreichischen Malerei. Im Schnee sitzend sich den Keim des Todes zu holen, um dafür Zoll für Zoll vor der Natur fertig zu machen: das ist diese Art von Bild. Wie ist das alles voll Glauben, voll Kraft des Bekenners! Aber auch der naive malerische Mut darin ist ehrwürdig; anfangs wurde er selbstverständlich belächelt. In der „Wintersonne“ (1892) hat dieser Mut sogar schon einen freudigen Zug. Die Periode Dachau-Weßling befestigte ihn weiter. In Dachau wohnt der Wiener Adolf Hölzel, der zur Münchner Sezession gehört. Er ist kein starkes Selbst, gerade seine heurigen Bilder waren mit denen Dills zu verwechseln, aber er begriff ein Selbst von Hörmanns Schlag. Er gab diesem Ringenden Zuversicht, für die paar Jahre, die er noch zu leben hatte. In den dortigen Buchenwäldern sammelte Hörmann weiteren Farbentrotz. Das Jahr 1892 war so ein besonderes Trotzjahr. Damals entstand aber auch das herrliche Bild: „Dickicht im herbstlichen Buchen-

*) Wurde doch nicht für den Staat gekauft.

**) Ich kaufte ihn bei der Versteigerung um . . . 100 Gulden. Übrigens eines der billigsten Stücke, schon gegen Ende hin.

***) Eigentlich einem vorstädtischen Kaffeegarten, in dessen Wohnhaus er gemietet hatte.

walde," mit seinem Reichtum von leuchtend goldbraunem Purpur und silbergrauem Zweiggeflecht, das ihm übrigens später zu manierlich vorkam. Er zog dann die herbe Frische des unmittelbaren Naturertappens vor, wie er sie schon im Znaimer „Regentag" (1891) mit erstaunlichem Griff geübt. Dieser herbe Reiz gibt selbst harmlosen Studien jener neunziger Jahre, wie den „Disteln" (1892) ihren malerischen Wert. Die sizilianische Episode (1894) kam dazwischen, mit dem großen Ätnabilde und den bunten Blumengärten. Es ist aber merkwürdig, wie ihm das Farbenspiel dieser üppigeren Natur weniger aufging, als ihr großer Wurf und die Farbengegensätze als Ganzes. Darum hat das Ätnabild etwas so Heroisches, mit seinem breiten blaudunklen Waldgürtel und dem blendenden Firn darüber. Er war doch ein nördliches Auge. J. M. Krämer wußte das Feuerwerk jener Sonne Rakete für Rakete zu greifen und in Luft zerstieben zu lassen.

Wir schließen. Am 27. Februar hat der Hammer Miethkes das Wort. Es wird, wir hoffen es, ein Ehrentag Hörmanns sein.

(23. Februar 1899.)

Versteigerung des Hörmannschen Nachlasses.

Gestern hat unter Miethkes Leitung die Versteigerung der Bilder und Studien stattgefunden, welche aus dem Nachlasse Theodor v. Hörmanns für einen Künstlerfonds gewidmet wurden. Schon lange ist hier keine Kunstauktion mit so großer Spannung erwartet worden. Der Mittelsaal des Sezessionshauses, elastisch, wie er ja gebaut ist, mußte bis an seine äußersten Grenzen erweitert werden, um die Zahl der Mitsteigerer zu fassen, unter denen sich die ersten Kunstfreunde Wiens befanden. Auch das Ausland hatte zahlreiche Aufträge gegeben. Der Erfolg der Versteigerung war überaus günstig, es wurden für 94 Nummern über 38.000 Gulden erzielt. Natürlich war nach den kleineren Arbeiten die meiste Nachfrage und namentlich die Studien wurden oft sehr hoch bezahlt. Die großen Bilder finden in modernen Wohnungen schwer Unterkunft. Das größte Interesse erregte natürlich das Schicksal einiger Hauptbilder des Meisters, Musealstücke ersten Ranges, die nur in öffentlichen Sammlungen an ihrem richtigen Platze wären. Wird die Stadt Wien den großen „Mehlmarkt" kaufen? Wird die kaiserliche Sammlung etwas Würdiges erstehen? So gingen die Fragen hin und her. Nun, diese beiden Stellen haben das mögliche geleistet, ihre Abgesandten sind bis an die äußerste Grenze ihrer Befugnis gegangen, leider aber sind für solche Bilder, die einmal und nicht wieder kommen, die ausgeworfenen Gelder bei uns meistens zu knapp. Der Direktor der kaiserlichen Galerie mußte bekümmert sehen, daß der „Mittag im winterlichen Buchenwalde", für den er sich einsetzte, für 1620 fl. in andere Hände überging und begnügte sich dann mit dem kleineren Bilde: „Bildstock in Mähren" (300 fl.), das ein gutes Bild aus der letzten Zeit ist, aber doch nicht repräsentativ genug für einen Hör-

mann. Wehmütig dachte man an jenes gewisse teure Philisterbildchen, für das vor einigen Wochen das Geld verfügbar war. Der „Mehlmarkt“ aber ging für 2300 fl. (ein Spottpreis) an den Fabrikanten Herrn Redlich in Göding über. Für die Galerie der Stadt Wien war das Bild zu teuer, aber nicht nur jetzt, sondern schon zu Lebzeiten Hörmanns, der — man höre und staune — den „Mehlmarkt“ der Stadt Wien vergeblich um 600 Gulden (! !) angeboten hat. Solchen Tatsachen gegenüber weiß man wirklich nicht mehr, wo man eigentlich die sogenannte „Kunststadt“ Wien zu suchen hat. Die akademische Galerie war glücklicher, sie erstand das große Bild „Znaim im Winter“ billig genug für 1660 fl. Das ebenso charakteristische kleinere Znaimer Bild: „Wintersonne“ wurde für 1000 fl. von Herrn Wittgenstein gekauft.

Die roten Esparsettefelder, die einst soviel Schauder erregten, waren sehr gefragt. Das „große Esparsettefeld“ brachte 1480 fl. Der große „Morgen“ mit der Sonne über den Stoppelfeldern brachte 1000 fl., die schöne Studie dazu 330 fl. Unter den Bildern aus der französischen Zeit erzielte die „Ernte in Samois“ den besten Preis, 1120 fl. Die sizilianischen Bilder gefielen sehr. Man zahlte für den „Ätna“ 1000 fl., für den „alten Klostergarten in Taormina“ 1700 fl., für den „Mönch im Klostergarten“ 520 fl., für den „Blick auf Kap Naxos“ 630 fl., für „Boote am Strande“ 530 fl., für den „Marktplatz in Taormina“ 650 fl. Von den berühmten Hörmannschen Buchenwäldern ging das herrliche purpurbraune „Dickicht“ auf 520 fl., ja selbst der unvollendete „Hügel mit Buchenwald“ auf 600 fl. Der „Wald des verstorbenen Mannes“ erreichte 950 fl. (Herr Wittgenstein, der überhaupt viel Gutes erstand), der „Nachsommer im Buchenwald“ 900 fl. 1600 fl. erreichten die „Schlittschuhläufer“ (Lundenburg), 900 fl. „Unter Blüten“ (Znaim), 650 fl. „Ausblick über Felder“ (Znaim). Die prächtige Studie „Regentag, Znaim“ ging bis 670 fl. Nicht einmal die beiden großen Bilder aus der Frühzeit Hörmanns blieben unverkauft; der „Brandleger“ erzielte 950 fl., der „Dorfbrand“ 750 fl. Für die dermalige Wertschätzung Hörmanns ist das Ergebnis der Auktion jedenfalls ein glänzendes Zeugnis. Selbst die Ungläubigsten glauben heute.

(28. Februar 1899.)

Castel Béranger.

Es heißt Castel Béranger, ist aber keineswegs ein altes französisches Ritterschloß, sondern nur ein modernes Pariser Zinshaus. Sogar das modernste, das es irgendwo gibt. Es ist himmelweit verschieden von unseren neuen Zinskasernen im allbeliebten Baufirmenstil, vor deren einer ich kürzlich einen Herrn von der Sezession achselzuckend sagen hörte: „Diese Fassade kann man so bis Triest fortsetzen.“ Der Erbauer von Castel Béranger ist Hektor Guimard. Wir haben ihn schon einmal an dieser Stelle erwähnt, als der große Beschimpfungsfeldzug gegen Olbrichs Sezessionshaus begann und wir für zweckmäßig hielten, den Brandrednern einmal vor Augen zu führen, was und wie jetzt

ringsum in der Welt Modernstes und Allermodernstes gebaut wird. Wir bezeichneten ihn dazumal als jungen Heißsporn, welcher den Brüsseler Meister Viktor Horta ein wenig karikiere. Horta ist durch jenes Tasselsche Wohnhaus berühmt geworden, das seinem Eigentümer sitzt, wie ein tadellos gemachter Rock. Es ist das individuelle Haus, in dem der Charakter, die Lebensanschauungen, die Passionen, die Bedürfnisse und die Träume des Inwohners sich ausprägen, wie die Schnecke mit ihrem Körper das Gehäuse ausfüllt, das sie aus ihrem Innersten abgesondert hat. Aber Castel Béranger ist kein Privathotel, sondern ein ganz gewöhnliches Miethaus, fünf Stock hoch, mit 36 Mietwohnungen, deren Preise zwischen 700 und 1500 Franks jährlich stehen, also nicht einmal ein Haus für reiche Leute. Und bei diesen Preisen verzinst es sich dennoch vorzüglich. Und trotz dieser ordinären Tugenden ist es ein Haus, nagelneu vom Scheitel bis zur Zehe, mehr als hochmodern, selbsterfunden bis zur Auslaufröhre des Hofbrunnens hinab. Und die Besitzerin, eine brave bürgerliche Wittib, Madame E. Fournier, hat ihrem Architekten völlig freie Hand gelassen, sich auszutoben, wie es ihm gut dünke. Wahrlich, diese Dame verdient die Ehrenlegion. Vier Jahre lang (1894—98) ist an dem Hause gebaut worden. Es steht unfern des Bahnhofs von Passy, wo die Rue La Fontaine sich mit dem sogenannten Hameau Béranger kreuzt. Es ist heute eine Merkwürdigkeit des baulichen Paris, und wenn die Architekten ihre Jahresversammlung halten, versäumen sie nicht, ihren Fremden dieses Kuriosum zu zeigen. Manche halten es dann für toll, andere aber werden sehr nachdenklich und lüften den Hut vor diesem merkwürdigen Versuch, an allem Überlieferten vorbeizubauen. Sie bewundern sogar die sprudelnde Phantasie des Schmuckes, die praktische Einteilung, die Mannigfaltigkeit der Räume, die doch in jeder Wohnung ziemlich dieselben sein müssen, dann den gewissen „einen Guß", aus dem das Ganze gekommen. Und das Publikum? Die angeblichen Philister, die da mieten sollen? Sie sehen das Haus durchaus für keinen Narrenturm an, sondern die Wohnungen waren sämtlich sofort vermietet.

Und man denke, Hektor Guimard ist erst dreißig Jahre alt. Und in diesem Alter ist er schon Professor der Baukunst an der „Nationalschule für dekorative Künste", an der er selbst ehemals seine erste Weisheit gelernt. Und er ist ein Junger, der sich gar nie um den Rompreis beworben hat, wahrscheinlich weil es ihm zu dumm erschien, in der Villa Medici Projekte zur Restaurierung von altrömischen Denkmälern herunterzulinieren. Erst im Salon der Pariser Sezession fiel er durch etliche Kühnheiten auf und bekam eine sogenannte bourse de voyage, bei uns Reisestipendium genannt. Und mit der ging er wiederum nicht nach Rom, sondern nach Belgien, wo man so furchtbar modern zu sein wagt. Zu Viktor Horta ging er, und dort ging ihm ein Licht auf. Horta vermeidet bei seinen Erfindungen jeden direkten Anklang an einen in der Natur vorkommenden Gegenstand. Aus der Natur schöpft er nur das Gefühl, das im Gang und Zug der Linien lebt, den lebendigen Trieb, der die Kurven schwellen, wachsen und sich modeln läßt. Die Kurve, die eigentliche Gefühlslinie, ist das

Lieblingsfeld seiner ornamentalen Phantasie. Nun, eines Tages sagte Horta zu Guimard, halb im Scherz: „Ich nehme mir keine Blumen zum Modell, sondern ihre Stengel.“ Das schlug bei Guimard ein. Sofort schwebte ihm in aller Verworrenheit etwas vor, was wir einen Stengelstil nennen möchten. Er ging nach Paris zurück und begann kuriose Sachen zu bauen; Villen in Passy und Auteuil. Und die Witwe Fournier hatte den Instinkt, daran etwas Gutes zu finden. Und jene Staatsschule machte den Wildfang zum Professor. Welche Revolution in den amtlichen Anschauungen! Und der große Pariser Kunstverlag Rouam hat diesen Winter das ganze Castel Béranger in einem großen Prachtalbum herausgegeben, 80 Tafeln im vollkommensten Faksimile-Farbendruck, der von Guimard selber überwacht worden. In den Wiener Bibliotheken ist dieses Werk natürlich nicht zu finden, das ist ihnen viel zu übergeschnappt. Es soll ja auch nicht nachgezeichnet werden, was bekanntlich von jeher der erste Gedanke unseres ererbten Lehrsystems war, aber es ist ganz gesund, solche Dinge zu betrachten, denn sie befreien die Phantasie, sie lehren zweifeln an der unfehlbaren Schablone.

Dieses Zinshaus hat drei verschiedene Fassaden und zwischen ihnen Einblicke in zwei durch Gitter abgeschlossene Höfe. Der Künstler strebt Mannigfaltigkeit an und läßt die geraden Linien nicht zu lang werden; er läßt sie nur immer wieder anklingen, so daß doch eine Einheit erhalten bleibt. Das Ganze ist eine Reihenfolge von Gegensätzen, sowohl der Form, als auch der Farbe. Der leitende Grundsatz ist Aufrichtigkeit. Der Künstler fälscht und maskiert nichts; er wagt es sogar, ein überkragendes Geschoß ungeniert auf den Enden einer Reihe von eisernen Trägern ruhen zu lassen, die er bloß hübscher formt und patiniert. Die Gliederung der Massen gibt ihm Gelegenheit zu verschiedenen Fenster- und Erkerformen, zu Giebeln, Terrassen, Stiegenhäusern. Die ganze Wohnlichkeit des Inneren prägt sich im Äußeren aus. Man sieht ordentlich die einzelnen Wohnungen sich nach außen kundgeben. Das ist sehr unterhaltend und einleuchtend; es macht auch Lust, darin zu wohnen. Die Baustoffe tragen zur Abwechslung bei. Da gibt es nach unten rauh gelassene Flächen von kyklopischem Gefüge, nach obenhin fein bearbeiteten Haustein mit rotem Ziegelbau gemischt, wobei das konstruktive Bedürfnis auch zur dekorativen Hilfsquelle wird. Sehr reichlich ist außen grün gefärbtes Eisen verwendet, das ganze Mauerwerk ist damit förmlich montiert, durch alle Stockwerke, an allen Simsen, Fenstern und Erkern. Ein gewisser gotischer Einschlag ist dabei nicht zu verkennen, in Profilen und Schmuckteilen. Man begegnet einem knorrigen, knotigen Element; das getrocknete Seepferdchen zum Beispiel ist öfters als freistehende Wandapplike angewendet, und noch andere rückgratartige Formen kommen vor. Bei den schlechten Witzen über das Haus spielt das Skelett eine große Rolle, als „Tanz der Schienbeine“, „Kunst der Knöchelchen“ und dergleichen. In der Tat geht der Künstler in der Benutzung solcher Formen viel zu weit. Da gibt es Türklinken, Hähne, Deckelgriffe usf., die wirklich vor lauter Gefühlsform einem Schenkelknochen mit den richtigen Rollhügeln gleichen, oder an Sitzbeinhöcker nebst eirundem Hüftloch, an Fersenbeine und Schlüsselbeine erinnern.

Das Steinornament aber hat etwas eigentümlich Knorpelartiges, mit weichen verschwimmenden Höhlungen, die an Ohrmuscheln u. dgl. gemahnen. Wir haben ihm am wenigsten Geschmack abgewonnen. Im Detail der baulichen Gliederungen herrscht eine ganz persönliche Feinheit, namentlich wenn sie nur so anklangweise verwendet werden, etwa aus der Wandfläche auftauchen, um etwas zu melden, und sich wieder verflüchtigen.

Das aber, was wir Stengelstil nannten, geht über das ganze Haus, innen und außen. Alle die vielen Vergitterungen, Geländer, Wandflächen, Verglasungen, Mosaikböden, Laufteppiche, Möbel, sämtlich von Guimard entworfen, zeigen diese Zierweise. Sie wird ihm zu einem völligen Dekorationssystem, wie es noch keiner unternommen. Gleich das Haupttor und das darauf folgende Vestibül sind Kapitalstücke davon. Pflanzenstengel schießen empor, aneinander vorbei, durcheinander hindurch, einzeln oder büschelweise, garbenweise, in anmutigen Neigungen und Schwankungen. Und für jeden Stengel kommt ein Augenblick, wo er elektrisch wird. Dann zuckt er hin und wieder, oder biegt sich mit einer großen Schlinge um, oder — dieses am liebsten — er züngelt wie eine Peitschenschnur beim Knallen in der Luft umher. Daraus ergeben sich unerwartete Kombinationen. Große, fette Omegaformen tauchen auf, Hälse von Brillenschlangen, die sich blähen, lang ausgezogene persische Schalpalmen, eirunde Paletten, die man zerschnitzelt hat, so daß die Ränder sich in Spänen und Kringeln ausfransen, deren Ende sich immer wieder als launischer Angelhaken um- und umbiegt, dazwischen etwas wie die stilisierten Wellen der Japaner, oder wie große Quallen mit weithin geschwungenen Tentakeln, und das alles mit der Neigung, sich in etwas Handschriftliches, in einen Namenschnörkel, was der Italiener so bezeichnend ghirigaro nennt, zu verwandeln. Es ist etwas ganz Eigenes. Scheinbar willkürlich, fügt es sich doch zu einer Harmonie, der es nicht an schmückender Kraft gebricht. So in der Vorhalle, wenn einem jene Peitschenschnüre in glänzendem Gold vor den Augen herumknallen. Oder an den Stubenwänden, wenn das Motiv einem dicht niedergehenden Regen von Sternschnuppen gleicht. Oder an den großen Verglasungen, ... nein, die sind zwar sehr originell, aber doch zu anatomisch. Sie erinnern, in Blau, Rot und Gelb gehalten, auffallend an anatomische Tafeln, die das Gefäßsystem darstellen: Arterien rot, Venen blau, Lymphgefäße gelb. Was in alledem durchgehends vermieden wird, das ist das Parallele und Symmetrische. „Die Natur," sagt Guimard, wenn er seine Sachen mit hallender Stimme und ungeheuren Armbewegungen erklärt, „die Natur ist die größte Baumeisterin und macht doch nichts Paralleles und nichts Symmetrisches." An seinen Möbeln übrigens geht das System zu weit. Die krümmen und verdrehen sich nach allen Seiten, alle Flächen sind mit Zweigen durchflochten; daß eine Türe schließe, scheint unmöglich zu sein; ein Lehnstuhl besteht lieber aus einer einzigen Hälfte, als daß er sich entschlösse, symmetrisch zu werden.

Man wird fragen: Ist nun das alles schön? Nun, das Wort „schön" wollen wir lieber umgehen. Schön ist schließlich, was der

Mehrzahl der Menschen gefällt; und das ist gerade nicht das Schönste. Auch haben wir, wie gesagt, Castel Béranger nicht unseren stets fingerfertigen Kopisten empfohlen. Wir haben das Werk bloß gekennzeichnet, um mitteilen zu können, daß sein Urheber für solche Werke vom französischen Minister für „Unterricht und schöne Künste" — Georges Leygues heißt er — zum Professor an einer Staatsanstalt ernannt wurde. Er soll den jungen Leuten die Schablone abgewöhnen. Was würde man bei uns sagen, wenn wir J. M. Olbrich zum Professor der Architektur vorschlügen? Er wird es ja ohne Zweifel werden, aber in diesem Jahrhundert noch nicht.

(26. Februar 1899.)

Hofrat v. Storck und Baron Myrbach.

(Zum Direktionswechsel in der Kunstgewerbeschule.)

Es ist also entschieden, Hofrat v. Storck scheidet Ende März aus seiner Stellung an der Kunstgewerbeschule, also gleichsam an der Spitze des österreichischen Kunstgewerbes. Daß seine Ersetzung durch eine zeitgemäße Kraft der dringendste Schritt sei, um das einheimische Kunstgewerbe aus seiner Versumpfung zu retten, haben wir schon bei Ernennung des neuen Kuratoriums für das Österreichische Museum ausgesprochen. Wir wollen jetzt nicht untersuchen, ob nicht diesem Herzog auch mehrere Mäntel folgen müssen. Es wären dies gewisse Personen, die jederzeit die unbedingte Stütze seines Lehrsystems waren, dabei aber seinen Grundmangel teilen, nichts weniger als Künstler zu sein. Wie viel Schaden während dreier Jahrzehnte durch diese Lehrer angestiftet worden, die jede freie künstlerische Regung verpönten und nur das sklavische Kopieren gelten ließen, das ist gar nicht zu berechnen. Dieses System hat unser Kunstgewerbe dahin gebracht, daß es nun wieder anfangen muß, in den Schulen des Westens das Alphabet zu lernen. Unter dem Regime Storcks war das kalligraphisch genaue „Ausziehen" der Zeichnungen die Hauptsache. Ein Schüler konnte zur Not drei oder vier solche Zeichnungen in einem Jahre zustande bringen, ja wir könnten den Mann nennen, der ein Jahr lang arbeitete, um nach einer Photographie (!) die Zeichnung einer Orgel von Siena anzufertigen, die dann koloriert und für hundert Gulden (!) vom Museum erworben wurde. Bei solchen Arbeiten konnte natürlich für das praktische Kunstgewerbe nichts gelernt werden. Diese Mußzeichner waren alle nicht einmal imstande, ein Möbel frischweg zu skizzieren, so daß viele verzweifelt anderswo Hilfe suchten. Wir wollen übrigens die Verhältnisse der Storckschen Zeichensäle beiseite lassen und die Sache sachlicher ansehen.

Als Eitelberger daran ging, das abgestorbene Kunstgewerbe wieder zu beleben, hatte er keine große Auswahl an Mitarbeitern. Die schreibenden wie die zeichnenden nahm er, so gut oder so schlecht sie zu haben waren. Storck war eine frische, energische Natur und hatte die Gabe, den Menschen zu seinen Zwecken angenehm zu sein. Allerdings war Van der Nüll nicht wenig enttäuscht, als er dann seine

Leistungen für die Ausstattung der Hofoper sah, wo ihn Gugitz völlig in den Schatten stellte. Er war der „Macher“, auf den man sich unter allen Umständen verlassen konnte. Er wurde Direktor der Kunstgewerbeschule, ja selbst Professor der Architektur daselbst, obgleich es allen Beteiligten bekannt ist, daß er sich nicht gern „in Architektursachen mischte“, sondern sich dabei von Herdtle beraten ließ. In der damaligen Zeit konnte man einer solchen Stellung leichter genügen als jetzt, wo vor allem wirkliches Künstlertum und eigene Schaffenskraft gefordert wird. Damals hatten die Reformer nur das (ach, wie ferne!) Ziel vor Augen, den „unerreichbaren“ Alten etwas näher zu kommen. So nahe als möglich, hieß es, als die Technik schon halbwegs wieder erlernt war. Aber der oberste Glaubenssatz war (buchstäblich): „Besseres, als das gute Alte nachahmen, kann man nicht tun.“ Jeder, dem etwas Neues einfiel, wurde verhöhnt als einer, der „einen neuen Stil“ erfinden wolle. Selbst bei Eitelberger liest man dies fortwährend; heute würde er freilich anders denken. So wurde denn damals, vorwiegend durch Historiker, nicht durch Künstler, die italienische Hochrenaissance als das Nachahmenswerteste proklamiert; höchstens daß man daneben etwas Gotik und Orient (für die Teppiche) gelten ließ. Nun, die Schablonen waren bald festgestellt und — sie gelten noch heute! Das Großgewerbe drillte seine Leute auf diese Arbeitsweise ein und bezog seine Entwürfe aus der einzig verläßlichen Quelle, der Schule Storck.

Das ist allerdings eine bequeme Art, das Kunstgewerbe zu kommandieren, natürlich vom Schreibtisch und vom grünen Tisch aus, denn ein Selbstzeichner und Selbstentwerfer war Hofrat v. Storck nie. Er ist kein Künstler, denn ihm fehlt die schaffende Phantasie und das Genie der Hand. Er ist ein zweckbewußter Diktierer und Verwerter, ein trefflicher Geschäftsmann und gewandter Diplomat. Liebenswürdig, wo es ihm paßte, geschmeidig oder unwidersprechlich nach Bedarf, war er der Mann, der sagen durfte: diese Anstalt bin ich. Sein Bündnis mit dem Kunstgewerbeverein hat gewiß die gewünschten Früchte getragen. Dem Kunstgewerbe freilich nicht, denn unser heimisches Fabrikat blieb bei dieser Alleinherrschaft immer weiter zurück und konnte nur noch Abnehmer behalten, wenn man unser Publikum planmäßig in Unkenntnis der ausländischen Leistungen erhielt. Daher der blutige Kampf gegen die sogenannten „englischen Möbel“ des Hofrats von Scala, ein Krieg bis aufs Messer... und noch andere Waffen. In diesem Kriege war Hofrat v. Storck die Seele des feindlichen Lagers. Für ihn freilich handelte es sich dabei um Sein oder Nichtsein. Er konnte nur noch in dem altgewohnten Geleise weiter fahren, etwas Neues aufzunehmen war er nicht mehr jung genug. Wohl hätte er junge moderne Kräfte heranziehen können, aber diese wären wirkliche Künstler gewesen und hätten sich seiner Autokratie nicht gefügt. Er war nur möglich bei dem alten Kopiersystem, das mechanisch seinen Weg ging und Erfindung, Selbständigkeit, heutigen Geist als lauter Kapitalverbrechen bestrafte. Daß gerade er berufen war, ein Menschenalter hindurch dem Kunstgewerbe Österreichs sein Gepräge aufzudrücken, ist eine fatale Tatsache. Die Leistungen dieses

Zeitraumes werden in der Schätzung der Nachwelt sehr niedrig taxiert werden und in keinem Kunstgewerbemuseum stehen. Auch die „Prachtstücke" nicht, die aus dem Hoftiteltaxfonds ins Leben gerufen und von der Gazette des Beaux-Arts nach Erscheinen der Ungerschen Radierungen so höflich aber entschieden be...lächelt wurden. Und auch die Arbeiten für die Pariser Weltausstellung nicht. Wir geben hiemit den guten Rat, die betreffenden Gegenstände wenigstens zuerst in Wien sehen zu lassen, denn es dürfte dann nur eine Stimme sein: lieber gar nicht ausstellen als so!*)

Der provisorische Nachfolger Storcks ist, wie bereits gemeldet, Felician Freiherr von Myrbach, seit Oktober 1897 Professor an der Kunstgewerbeschule. Wir haben diese Wahl schon bei ihrem ersten Verlauten mit Genugtuung begrüßt. Sie ist ein Beweis, welch richtiges Verständnis für die modernen Kunstinteressen jetzt an maßgebender Stelle herrscht. Myrbach ist durch und durch moderner Künstler, ja selbst Mitglied der Sezession. Das bedeutet aber bei ihm nicht irgendwelche Abenteuerlichkeit, sondern bloß, daß seine Kunst ein Kind seiner Zeit ist. Myrbachs künstlerischer Lebenslauf ist auch weit mehr durch das Leben, als durch die Drillschule gegangen. Er hat, was er kann, zumeist aus dem Vollen der Wirklichkeit geschöpft. Baron Myrbach ist im Februar 1853 zu Zaleszczyki (Galizien) geboren, doch von deutschen Eltern. Früh zum Soldaten bestimmt, bezog er das Kadetteninstitut zu Hainburg, dann die Akademie zu Wiener-Neustadt, die er 1871 als Leutnant verließ. Schon als Kadett in Hainburg hatte er mit einer Karikatur seines Feldwebels Furore gemacht und auch seither fortwährend gezeichnet. 1872 kam er an das Militär-geographische Institut, wobei er als „Gast" die Akademie der bildenden Künste besuchte. 1875 wurde er nach Spalato versetzt, wo er Muße hatte, Naturstudien zu machen, ja sogar sich einen Aktsaal für Abendstudien einrichtete. 1878 machte er den bosnischen Feldzug mit. Dann wurde er Zeichenlehrer an der Wiener Kadettenschule. Um diese Zeit bemerkte und kaufte der Kaiser sein erstes Bild im Künstlerhause: „Feuerlinie des 19. Jägerbataillons im Gefecht von Kremenac." Dieser unerwartete Erfolg — das Bild war so hoch gehängt! — machte den Künstler, wie er sagt, für zwei Tage krank. Es folgten dann Pferdestudien bei Huber und ein zweites Bild: „Episode bei der Einnahme von Sarajewo." 1881 ging er für drei Jahre nach Paris; da er aber dann kein Geld für die Heimreise hatte, blieb er noch ... dreizehn Jahre dort. Ein Bild: „Am Boulevard von St. Michel" erregte 1883 im Salon Aufmerksamkeit, noch mehr aber die Zeichnung, die er für den illustrierten Katalog beisteuerte. Sie hatte zur Folge, daß Myrbach von nun an mit Illustrationsaufträgen überhäuft wurde. Im „Paris illustré" erschienen die ersten solchen Arbeiten. Dann illustrierte er in bunter Folge die meisten Bücher Daudets, der ein blindes Vertrauen zu ihm hatte, Viktor Hugos „Notre dame", Bücher von Loti, About, Bourget, Coppée (über 300 Bilder), Hachettesche Jugendschriften, Massons große Militär-

*) Die schon begonnenen Kapitalstücke wurden schließlich gar nicht vollendet.

des milchiggrünen Malachits. Diese drei Prachtfarben beherrschen den ganzen Raum; nur in jenen Blüten tauchen ein paar purpurrote Punkte auf, Blutspritzer in der Umgebung eines Gewaltmenschen.

Dieser Mosaiktraum hat allerdings ein Korn von Wirklichkeit. Einen Anknüpfungspunkt, wo er an das Reale stößt. Das ist die umfangreiche Farbenskizze zu Alfred Rollers Mosaikbild für das Bogenfeld des Tores an der neuen Breitenfelder Kirche. Dieser Bogen ist vier Meter hoch und hat acht Meter im Durchmesser. Die Skizze allein ist eine Gewaltleistung Rollers, wie sie in der Sezession durch Tag- und Nachtarbeit erzwungen werden. Dem Heiden Antonius gegenüber breitet sich diese christliche Szene im Torbogen aus. Die Bergpredigt. Von Roller hat man viel erwartet, aber er hat viel gegeben. „Mehr," wird man wohl sagen dürfen, wenn er mit seiner merkwürdigen technischen Begabung diese Gedanken mit dem Prachtgewand des Mosaik bekleidet haben wird. Modernes Mosaik; eine Auferstehung, wie sie durch die Modernen das farbige Glasfenster erfahren hat. Welche Verklärung hat Christiansen dem elend verkommenen Flachglase gebracht! Dieselbe, die das Hohlglas durch Tiffany erlebte. Auch das Mosaik hat neues Leben vor sich; schon Burne Jones hat in Rom die englische Kirche auf dem Korso damit geschmückt. Modern ist ja auch dieser ganze Olbrichsche Mosaiksaal. Jedes Motiv ist von heute, wo nicht von morgen. Nur die Pracht ist die alte, und der eingeborene Materialreiz, der als Naturkraft eine Naturkraft weckt, einen ewigen Instinkt des Menschen, seitdem er einen Stein an den anderen gekittet hat, um sich Brustschmuck zu machen. Das Mosaik ist ewig, aber es sieht immer anders aus. Andere Farben kommen und fließen anderen Linien entlang. Man betrachte die Glorie, in der dieser edle, milde Christus unter seinen Aposteln sitzt. Zu keiner Zeit ist eine solche gemischt worden. Hoch im Zenith irisiert in allen Perlmutterfarben etwas Heiligstes, und darunter legt sich ein farbiger Halbkreis nach dem anderen. Weiß der erste, mit weißgeflügelten Engeln. Wolkig geballt der zweite aus roten, blauen, grünen Tönen, die in großen Wellenlinien dahinfluten. Immer veilchenblauer der nächste, aber hundertfach durchzuckt durch niederschießende Strahlen. „Ein umgekehrtes Nordlicht" hat Olbrich diese prächtige Phantasmagorie genannt. Das ist kein Salviatischer Kolorismus mehr, von diesem Piloty der Mosaik ist hier keine Spur, und Murano würde sich sehr anstrengen müssen, um Roller einzuholen.*)

Und da sitzt nun der Antonius auf seinem Löwenwagen, dessen grünes Erz einst fünf Streifen von goldenen Flachreliefs schmücken werden, Taten und Untaten durcheinander. Wir haben dieses Gipsmodell aufbauen sehen in der Werkstatt auf dem Neubau draußen. Dort erdrückte es einen, obgleich es nicht ganz zweimal lebensgroß ist. Selbst in diesem großen Raume überwältigt es. Der sitzende Mann erscheint größer, als der stehende wäre, denn einen, der mit drei Löwen daherfährt und eine vierte Bestie am Schnürlein nebenher

*) Erst später ging Roller nach Ravenna, die Praxis in dieser Mosaikstadt zu studieren. Das hat er dann weidlich auf die Innsbrucker Anstalt einwirken lassen. Sein zäher Kampf um ein reines Weiß wäre ein eigenes Kapitel.

ein vollgültiger Beweis, daß die Kräfte der jungen Wienerkunst in rascher und fruchtbarer Entfaltung begriffen sind. Das ist die Hauptsache.

(17. März 1899.)

Die Ausstellung der Sezession.

Das ist einmal eine Ausstellung, die man nicht zu loben braucht. Man darf sie nur genau beschreiben, und der Leser wird eine Vorstellung von dem tiefen Eindruck haben, den sie auf den Besucher macht. Mit dem Schritt über die Schwelle steht er vor einer großen Überraschung. Olbrich, der Raumkünstler, hat wieder gezaubert und man glaubt zum erstenmal in dieses Haus zu kommen. Man steht in einer mächtigen viereckigen Halle, in der alles schimmert und funkelt von Mosaiken, und in der Mitte türmt sich ein Stück Plastik auf, wie es in Wien noch nicht gemacht worden, Strassers triumphierender Antonius mit seinem Löwengespann. Eigentlich ist die Halle ein Hof; hypäthral, unter dem Äther, wie die griechischen Tempel, die auch nur Plastik enthielten und daher den Regen nicht scheuten. Oder wie der Hofsaal eines römischen Sesterzen-Millionärs. Das leichte weiße Velum blendet die Sonne nur so weit ab, daß man noch in die freien Lüfte aufzuschauen meint. Zwei gewaltige Rundbogen schließen den Raum vorne und rückwärts als Kolossalnischen ab; die rückwärtige wirkt durch perspektivische Krümmung des Friesstreifens ganz nischenhaft. Welch ein Mittelsaal wäre das für eine Wiener Glyptothek; der Baukünstler hat ein wenig mit diesem Gedanken gespielt. In der Flut von Licht, auf die er ausging, erscheint Plastik beinahe, als stünde sie in freier Luft; umweht, in Leben gebadet. Ursprünglich dachte Strasser, den ganzen Raum mit einem Relieffries zu umgürten. Die Zeit war zu kurz, da sprang Kolo Moser ein und warf aus dem Stegreif den breiten Mosaikstreifen an die Wand, oberhalb der gleißenden Goldgrundflächen; eine Reihe zierlicher Kranzträgerinnen in Gold, Blau und Rot hinkarriert. Seine einzelnen Standfigürchen setzen die aufstrebenden Linien der hochstengeligen Blumen fort, die sich den Wänden entlang reihen, streng, starr, tragend. An den breiten Laibungen jener weitgeschwungenen Bogen tritt ein anderes bezeichnendes Ornament auf; ein malachitgrün knallendes Peitschenmotiv, wie es für einen Antonius paßt, der die Geißel über Menschenherden schwang. Auch die gerade Wand hinter ihm trägt seine persönliche Spur, als einen Halbkreis von runden Scheiben mit seinem M. und A. Über diesem Halbkreis ist die Wand reich durchbrochen und läßt in den Saal dahinter schauen. Rechts und links aber neben Antonius sind zwei Säulenpaare aufgepflanzt. Neben dem Koloß stehen sie gleich Masten da, behängt mit den (von Schimkowitz modellierten) Reliefmedaillons seines Ruhmes. Auch ihre Schäfte sind musivisch geschmückt. Der Metallzauber des Goldes, das aber durch schlaue Schummerkünste angealtert ist, paart sich überall mit dem Edelsteinreiz des tiefblauen Lapis Lazuli und

von ihrem Allerbesten. Rudolf v. Alt erfreut durch eine ganze Reihe Aquarelle von erstaunlicher Kraft aus Gastein, Rom und Venedig. Gustav Klimt bringt seinen „Schubert“, ein Supraport für das Musikzimmer bei Herrn Dumba; das Seitenstück dazu war schon voriges Jahr ausgestellt. Das Schubertbild wird voraussichtlich den größten Beifall haben, denn es ist ein reizendes, modern-wienerisches Werk. Außerdem sieht man von Klimt eine merkwürdige „Veritas“ und kleinere Dinge. Karl Moll macht mit seinem großen Bilde: „Vor dem Diner“ einen wahren Treffer. Er stellt eine reichgedeckte Tafel dar, mit einer ganzen Mannigfaltigkeit von Virtuosität. Außerdem bringt er zwei sehr interessante Kirchen-Intérieurs aus Danzig. Wilhelm Bernatzik gibt eine jener grünen Wasserlandschaften, mit denen er schon zwei große Erfolge erzielt hat, aber wieder anders gelöst. Von Eugen Jettel erhält man eine Serie von Landschaften, wie er feinere und reichhaltigere schon lange nicht gemalt hat; er steigt diesmal bedeutend. Rudolf Bacher sammelt alle Kraft in dem großen Bilde: „Herr, wo gehst Du hin?“ mit Christus und Petrus in kühler Morgenfrühe. Die Szene ist tief empfunden und von großem malerischem Eindruck. Hans Schwaiger ist mit der Aquarellversion seines großen Brüggeer Bildes vertreten, dessen Tempera-Ausgabe wir schon im Salon Miethke bewundert haben. Unter den Nachstrebenden ragt Maximilian Lenz mit seinem so poetisch-malerischen Frühlingsbilde hervor, wo ein Jüngling die Vision eines reizenden Mädchenreigens hat. Auch von Otto Friedrich (vierte Galerie in der Oper), A. Nowak, Hohenberger, Kurzweil (Dame in Gelb) und anderen ist Interessantes da. Der Prager Orlik nimmt mit einer reichhaltigen Sendung von Studien eine schöne Stelle ein. Zwei ganz junge einheimische Talente lernt man in dem Wiener Andri und dem Preßburger Dorsch kennen. Andri wird gewiß bald in den Vordergrund der Wiener Kunst treten. Von Plastik nennen wir mehrere charakteristische Porträtbüsten von Frau Rieß. Aber auch das modernste Wiener Kunstgewerbe spielt eine große Rolle. Die vortrefflich erfundenen Möbel von Olbrich und Hoffmann dürften Furore machen, desgleichen die Moserschen Stoffe, die von Backhausen ausgeführt wurden.

Das Ausland hat die Ausstellung gleichfalls reich beschickt. Namentlich wird Gotthard Kuehl (Dresden) durch seine große Serie frischer Szenen viel Freude bereiten. Thaulow sendet wieder seine unvergleichlichen Gewässer, aber auch ein Abendbild aus der Stadt. Der junge Niederländer Baertsoen ist für Wien ganz neu; er wird rasch Freunde finden. Kroyers Selbstporträt in Sonnenlicht am Meeresstrand ist ein Meisterstück. Aus Paris haben wir Meister wie Besnard, Gandara, Billotte, Wengel. Guillaume Rogers „Sommerfest“, eine malerische Phantasie im zartesten Grün und Rot, wird sich bald einschmeicheln. Rodin sendet seine Kolossalbüste Rocheforts; Raffaelli, Carabin, Vallgren, Saint-Marceaux sind vertreten. Die Engländer und die Schotten sind in großer Anzahl und mit vorzüglichen Bildern erschienen. Einzelne hier noch unbekannte, wie David Gauld, Robert Burns, Mac Nies werden sehr bemerkt werden. Alles in Allem aber ist diese Ausstellung

neue Wiener Weise des Kunstgewerbes geschaffen haben werden. Die Kunstgewerbeschule hat in ihm eine der Kräfte gewonnen, die durch positive Leistungen den Schülern ihre neue Richtung geben können. Möchten sie recht bald durch weitere Ernennungen dieser Art noch mehr gefördert werden!

(1899.)

Die Ausstellung der Sezession.

Heute wird die neue Ausstellung der Sezession ihren Gästen gezeigt werden, morgen wird sie dem Publikum offen stehen. Es wird eine große und angenehme Überraschung sein. Die Ausstellung ist wohl zur Hälfte von den Kräften der Sezession selbst bestritten und dennoch künstlerisch so bedeutend, daß Wien schon lange nicht so viel Talent beisammen gezeigt hat. In Paris, London oder München würde diese Ausstellung Sensation machen; hoffentlich tut sie es auch in Wien. Gleich beim Eintreten hat man einen Anblick, wie er noch in keiner hiesigen Kunstausstellung geboten war. In der Mitte ist ein großer Saal eingerichtet, für das kolossale Gipsmodell von Artur Strassers „Triumphzug des Antonius", nach dem der Bronzeguß für die Pariser Weltausstellung ausgeführt werden wird. Dieses gewaltige Werk übertrifft selbst die berechtigten Erwartungen, welche einst das kleine Modell hervorgerufen. Strasser tritt damit in die erste Reihe der lebenden Bildhauer. Sein Werk ist das Hauptstück der Ausstellung. Als Rahmen dazu hat nun J. M. Olbrich, der Erbauer des Sezessionshauses, diesen Mittelsaal durchaus mit reichen Goldmosaiken bedeckt, in denen freilich ganz moderne Motive verwendet sind. Ein umlaufender Fries von Kranzträgerinnen ist ein reizendes Impromptu Kolo Mosers. In dem Bogenfeld über der Eingangstür erblickt man die kolossale Farbenstudie zu Alfred Rollers Mosaikbild der Bergpredigt, das er für das Portal der neuen Breitenfelder Kirche macht. Auch diese phantasievolle Darstellung macht einen großen Eindruck. Man sieht, wie die jüngeren Talente der Sezession mit ihren Aufgaben gewaltig wachsen. In diesem einen Saale ist eine ganze Zukunft von Wiener Kunst eingeschlossen.

Um diesen viereckigen Mittelsaal her gruppieren sich noch drei Langsäle; die elastische Konstruktion des Hauses gestattet jedesmal durch ein neues Arrangement zu überraschen. Treten wir links ein. Wir stehen in einem Raum, der von Josef Hoffmann eine äußerst geschmackvolle Dekoration in modernem Holzwerk erhalten hat. Gleich beim Eintritt sehen wir den Adam- und Eva-Kamin von Josef Engelhart, ein Werk, das schon jetzt buchstäblich berühmt ist. Einen solchen Kamin gibt es noch nicht. In einer Architektur von Eichenholz und Kupfer stehen rechts und links die in Lindenholz geschnittenen lebensgroßen Figuren, zwischen ihnen ringelt sich auf dem Apfelbaum die in Kupfer gearbeitete Schlange. Ein Panneau über dem Kamin wird in Seidenstickerei auszuführen sein. Das Ganze ist von genialer Originalität. Die Maler der Sezession bieten diesmal

alle unsere jüngeren Bautalente, die in den allerletzten Jahren an die Oberfläche getaucht sind (Olbrich, Plecnik, Kotera, Leop. Bauer u. a.), als Schüler oder Mitarbeiter, oder beides, zu dem fruchtbaren Kreise Otto Wagners, in dem die Wiener Architektur jetzt nach und nach ihre moderne Gestalt annimmt. Ist doch der Wagner'sche Einfluß so stark, daß selbst außerhalb seiner Schule stehende Architekten in mehr oder weniger verschämter Weise seinen Bahnen folgen und womöglich mit ihm verwechselt werden möchten. Unter den echten Wagnerianern sind Olbrich und Hoffmann dermalen als die bedeutendsten anerkannt.*) Daß sie berufen sind, die Lehrer des Nachwuchses zu werden, lag seit einem Jahre gleichsam in der Luft, und nicht nur in der Wiener Luft, denn Wagnerschüler sind jetzt auch im Auslande so gesucht, daß es nur dem persönlichen Prestige Otto Wagners möglich ist, die jungen Leute, die er ausgebildet hat, auch weiter an sein Atelier und an Wien zu fesseln. Professuren und andere Anstellungen sind ihnen im Auslande fortwährend angeboten. Josef Hoffmann ist eines der vielseitigsten Mitglieder der Sezession, in der doch die Vielseitigkeit zu Hause ist. Man denke an Alfred Roller, Kolo Moser, Josef Engelhart, Rudolf Bacher, Adolf Böhm. Welch einen soliden Unterbau sein Können hat, beurteilt man am besten, wenn man die Zeitschrift: „Der Architekt" (Wien, Verlag von Anton Schroll) durchblättert. Da ist sogar ein Entwurf für einen kolossalen Palast zum Zwecke eines Friedenskongresses enthalten, der jetzt im Haag gute Dienste leisten könnte. Eine ganze Insel, die durch eine Brücke mit dem Festlande zusammenhängt, hat der phantasiereiche Künstler zu diesem Zweck in ein richtiges „Forum" verwandelt. Da gibt es großartige Tempel, Hallen und Höfe, Treppen- und Kaianlagen, Riesensäulen, Gärten mit Springbrunnen. Es ist natürlich nur eine Schulaufgabe, aber keine gewöhnliche. Hoffmann ging dann natürlich mit dem Rompreis auch nach Italien, wo er tüchtig arbeitete. Aber das Wagnersche Blut ließ ihn modern bleiben. Heimgekehrt zeichnete er sich sofort bei verschiedenen Anlässen aus. Auch in der Konkurrenz für den Pavillon der Stadt Wien erhielt er einen Preis. In „Ver Sacrum" sah man vorigen Sommer eine Anzahl architektonischer Skizzen von ihm. Schade, daß nicht wenigstens die beiden Häuser der Donnergasse, für die er auch Entwürfe geschaffen, zur Ausführung gelangt sind. Damals war das Mißtrauen gegen das Neue noch stark in Wien. Besonderen Beifall, und jetzt auch schon bei weiteren Kreisen des Publikums, fanden die Dinge, die er seit zwei Jahren in der Sezession gemacht hat. Seine Saaleinrichtungen und modernen wienerischen Möbel sind auch in der jetzigen Ausstellung viel bewundert, ja die Möbel auch gekauft worden. Er ist kein Engländer und kein Japaner geworden, er ahmt weder Van de Velde noch Grasset nach, sondern hat die eigene Erfindergabe und dabei etwas Einheimisches. Er ist ohne Zweifel einer jener Jungen, die bei beharrlichem Fortarbeiten nach eigener Empfindung schließlich die

*) Wie selbständig sie sich seither entwickelt haben, ist dem Leser nicht unbekannt.

geschmackvolle Art gewürdigt, wie der Künstler das Publikum, und zwar in ziemlich großem Maßstabe, darzustellen wußte. Zu diesem vollendeten Schick, den ja die Pariser schon früher schätzen gelernt, gesellte sich die scharfe Beobachtung des Lokal-Typischen, bis in seine letzten wienerischen Einzelheiten. Nicht ohne Absicht hatte der Künstler seinen Vordergrund so angeordnet, daß die rot und gelb karrierte Pferdedecke eines Fiakers in die Mitte geriet. Sie gab gleich für den ersten Blick den Ton einer „reschen" Sportmäßigkeit an. Unter den mancherlei gewissenhaften Vorstudien, die mit ausgestellt waren, befand sich auch eine drastische Naturstudie für diese Decke. Ein Kabinettstück für sich war aber schon der Aquarellentwurf zu dem Bilde, bloß auf die Flecke und ihre Verteilung hin gemacht, ein Blatt von ursprünglichem Farbenwesen. In dieser Ausstellung sah man auch zwei Reiterfiguren in Aquarell: Erzherzog Karl (1809) und Erzherzog Albrecht (1866), die in Kupferätzung und in farbigem Faksimiledruck (61 × 48 *cm*) vervielfältigt wurden. Mann und Pferd sind in beiden vorzüglich; die Naturstudie für den „Sultan" des Erzherzogs Albrecht war mit ausgestellt. Ferner sah man mancherlei Studien in verschiedenen Techniken, aus Frankreich und England, dann Porträtstudien hoher Militärs zu Manöverszenen (im Jubiläumswerke „Viribus unitis"), militärische Typenbilder, landschaftliche Vordergründe von fliegender Leichtigkeit der Behandlung. Die Wiener bekamen erst durch diese Ausstellung einen Begriff von dem Wert des Künstlers, den sie wiedergewonnen hatten.

Im letzten Jahre hat sich Myrbach auch der Algraphie zugewendet und gleich mit seinen ersten Blättern (dem Porträt des Kustos Dr. Franz Ritter und einer Szene stürmender Jäger) viel Anklang gefunden. Er wird schwerlich ablassen, ehe er auch dieser Technik ihre letzten Reize abgewonnen hat.

(„Die graphischen Künste", April 1899.)

Professor Josef Hoffmann.

In der Reorganisation der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums ist wieder ein wichtiger Schritt zu verzeichnen. Die gestrige „Wiener Zeitung" veröffentlichte, wie wir schon gemeldet, die Ernennung des Architekten Josef Hoffmann zum Professor an dieser Anstalt. Das Unterrichtsministerium bekundet hiedurch neuerdings, wie schon früher durch die Ernennung des Freiherrn Felizian v. Myrbach zum einstweiligen Leiter der wichtigen Schule, seine klare Einsicht in die Kunstverhältnisse der Gegenwart, welche die durchgreifende Reform nachgerade unaufschiebbar gemacht haben. Daß in Josef Hoffmann einer der Männer gefunden ist, welche die Kunstgewerbeschule dringend braucht, um wieder zu praktischen Leistungen befähigt zu werden, ist jedem klar, der das Schaffen der Wiener Sezession bisher verfolgt hat. Hoffmann ist eines der gründenden Mitglieder der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs". Er ist — man möchte sagen, selbstverständlich — Wagnerschüler. Er gehört, wie

struiertes mehr, sondern nachgerade etwas Angeerbtes; und bei Myrbach kommt noch der „Berufssoldat“ hinzu, der sich heute wieder aktivieren lassen könnte. Übrigens kommt speziell bei den „Récits de soldats“ auch der Österreicher Myrbach in einer für uns sehr anheimelnden Art zu Worte. Eines der Schlachtfelder liegt ja in Österreich. Vielleicht ist es der Zug zur Heimat, der dem farbigen Blatte des nächtlichen Gefechtes bei Oberhollabrunn zugute kam, wo am Himmel und in der Luft solche feurige Dinge stehen und das Ganze sich in die Farbe einer lebendigen Lohe taucht. Ein anderes Farbenblatt gibt eine improvisierte Hirschjagd von französischen Soldaten, vor denen ein Rudel Hirsche aus dem hellgrünen Auwald bricht und sein Heil in den Fluten der Donau sucht. Es sind die Auen und das Rotwild des Kronprinzen Rudolf; zu seinen meisterhaften Schilderungen hätten diese Lobauer Szenen Myrbachs getaugt. Eine ungewöhnliche Leistung des Künstlers sind auch seine Zeichnungen zu den „Oeuvres complêtes“ François Coppées (1891), das heißt zu dem großen Bande seiner Gedichte. Nicht weniger als dreihundert Darstellungen der verschiedensten Art, auch Nacktes, Stillleben, Klassisches, Phantastisches, Archäologisches, Mondaines, Volkstümliches. Eine buntere Aufgabe wird nicht so bald einem Illustrator zuteil. Als Ganzes steht nun dies gewiß nicht so hoch, wie jene Militaria oder auch „Tolla“; es wird gar zu vielerlei verlangt. Aber nur um so mehr staunt man auch hier, wie der Künstler mit alledem so trefflich fertig wurde.

Die letzten Jahre lenkten Myrbachs Laufbahn in stetigere Geleise. Im Oktober 1897 wurde er als Professor an die k. k. Kunstgewerbeschule zu Wien berufen und im März 1899, nach dem Rücktritt Storcks, mit der einstweiligen Leitung dieser Anstalt betraut. Dazwischen fiel, Frühjahr 1898, eine Myrbach-Ausstellung im Kunstsalon Artaria. Es waren etwa sechzig neuere Arbeiten da: Aquarelle, Skizzen, Studien; dabei noch die Statuette eines bosnischen Infanteristen, die von der begabten Gattin des Künstlers herrührt. Das Hauptstück war ein ungewöhnlich großes Aquarell (seither von Artaria als Kupferätzung von 47 × 74 *cm* veröffentlicht) der zu Ehren Kaiser Wilhelms II. abgehaltenen Kaiserparade auf der Schmelz, 22. April 1897. Es ist in reiner Aquarelltechnik, mit ausgesparten Lichtern, behandelt und ein richtiges Probestück dieser Technik. Der ganze Vordergrund ist von Equipagen, Fiakern und elegantem Publikum eingenommen. Darunter sind zahlreiche Porträts (Graf Gołuchowski u. a.), viele Damen in den couleurs voyantes ihrer Frühlingstoiletten, mit den letztmodernen Hüten und Bandschleifen, aber auch echte Wiener Typen, auserlesene Fiakerkutscher usw. Der militärische Vorgang ist mehr nach hinten gerückt, so daß die Linien der Truppen sich als ganze Massen durcheinanderschieben. Den Hintergrund bildet die Wiener Landschaft mit den Höhen des Wienerwaldes, der Himmel aber ist der Wiener Frühlingshimmel mit seinem aprilmäßigen Gewoge von graulichen und bläulichen Schleiern und dem Silberblick einer fröhlichen Paradesonne hindurch. Das Bild hatte mit Recht ungewöhnlichen Erfolg, namentlich auch wurde die brillante und

Balustradenwerk hervortaucht, eine von Luft durchwehte Feldlandschaft mit Reiterin und anderen Figuren, ein Barocksalon mit Charakterköpfen, ein Intérieur mit dramatischer Aktion, ein Diner in der großen Welt mit Girandolenlicht, Spitzentoiletten, großen Blumensträußen (man sehe etwa, wie dieses Blumenzeug durchgeführt ist), dann das Kabinett eines römischen Kardinals, endlich als Schlußeffekt das Begräbnis der Heldin auf nächtlicher Straße bei Fackelschein, unter Teilnahme einer vermummten Confraternità. Man wäre in Verlegenheit zu sagen, in welchem dieser Sättel der Künstler am gerechtesten ist. Man steht einem ungewöhnlichen Reichtum an Tönen gegenüber, und dabei fehlt noch das Hauptgebiet des Offiziers Myrbach, das Militärische. Für dieses öffnete sich ihm ein richtiger Tummelplatz in jenen Boussod-Valadonschen „Aventures de Guerre" von Frédéric Masson, den „Récits de soldats" (1792—1809) und den „Souvenirs du capitaine Parquin" (1803—1814). Masson, der Chronist des ersten Empire, erzählt da nicht selbst, sondern redigiert die Niederschriften von allerlei geringen Leutchen der Armee. Der Grenadier Josef Petit berichtet über die Schlacht bei Marengo, der Stabstrompeter Philippe-René Girault über die Kämpfe um die Lobau usw. Aus dieser Froschperspektive der kleinen Leute sehen sich die großen Ereignisse natürlich viel menschlicher an und auch der Illustrationsstoff wird mannigfaltiger, als aus der Kavaliersperspektive der Haupt- und Staatsaktionen. Man sieht da den Nächstbeteiligten so recht ins Weiße der Augen, wenn sie etwa in schneeblauer Alpenschlucht ihre Rutschpartie machen müssen, oder die Öfen für den Luftballon bauen oder attackieren und tiraillieren. Je umfassender das Motiv, desto lieber. Da ist zum Beispiel das große, farbige Bild des Ausmarsches der Gefangenen aus der brennenden Festung Landrecies, eine hochaufgebaute Landschaft, mit einem Himmel voll Feuer und Rauch, die herabgekommenen Franzosen in buntgeflickter Abenteuerlichkeit zwischen dem unberührten Weiß der Eskorte von österreichischen Dragonern. Und dabei das alles mit der Leichtigkeit des Wasserfarbenmenschen behandelt, der nie in Versuchung gerät, gemäldemäßig aufzuhauen und den Rahmen des Buches zu sprengen. Was diesen Soldatenbildern Myrbachs den durch kein Parfüm ersetzbaren Erdgeruch des Manöverterrains oder Schlachtfeldes gibt, das ist der Soldat im Maler selbst. Er hat jeden dieser Griffe selbst im Griff, er selbst ist so geritten, marschiert und gekrochen, diese Waffen führt er ebenso geläufig wie die Zeichenfeder und den Tuschpinsel, diese Biwakierenden und Gefallenen sind seinem Auge wohlvertraut und er hat sie ungezählte Male nach der Natur gezeichnet. Es war sein eigenes Schicksal, ehe er sich ein anderes machte und dieses mit jenem fütterte. Selbst Meissonier schuf seine Soldatenszenen nicht so aus dem „Mann" heraus, sondern arbeitete vom Kostüm, von der Uniform aus in ihn hinein, freilich mit einem Genie des Gamaschenknopfes, wie es nicht oft wiederkehrt, so daß er, der Pékin, schließlich doch auf die Seele seines Pioupiou stieß. Dieses angestrengte Verfahren merkt man Meissoniers Bildern deutlich genug an. Bei den Malern der allgemeinen Wehrpflicht ist das Soldatentum nichts Kon-

in dessen ausführlichem Myrbach-Aufsatze („Kunst und Kunsthandwerk“, 1898, Heft 1) man ihn nachlesen mag. Felician Freiherr von Myrbach ist im Februar 1853 zu Zaleszczyki in Galizien von deutschen Eltern geboren. Früh zum Soldaten bestimmt, bezog er das Kadetteninstitut zu Hainburg, dann die Wiener-Neustädter Akademie, die er 1871 als Leutnant bei den Jägern verließ. Schon als Kadett in Hainburg hatte er mit einer Karikatur seines gestrengen Feldwebels Aufsehen gemacht und auch seither fortwährend gezeichnet. 1872 kam er an das k. k. Militär-geographische Institut, wobei er als „Gast“ die Akademie der bildenden Künste (Eisenmenger) besuchte. 1875 wurde er nach Spalato versetzt, wo er Muße hatte, Naturstudien zu machen, ja sogar sich einen Aktsaal für Abendstudien bei primitiver Petroleumbeleuchtung einrichtete. 1878 machte er den bosnischen Feldzug mit. Dann wurde er Zeichenlehrer an der Wiener Kadettenschule. Um diese Zeit bemerkte und kaufte der Kaiser sein erstes Bild im Künstlerhause: „Feuerlinie des 19. Jägerbataillons im Gefecht von Kremenac.“ Dieser unerwartete Erfolg — das Bild war so hoch gehängt! — machte den Künstler, wie er schreibt, für zwei Tage krank. Es folgten dann Pferdestudien bei Huber und ein zweites Bild: „Episode bei der Einnahme von Sarajewo.“ So war wieder einmal ein österreichischer Offizier, gleich Canon, Huber, Payer und Hörmann und so vielen anderen bis zu Berres hinüber, wie von selbst Maler geworden. Er hatte nicht den Marschallstab, sondern den Pinsel im Tornister gehabt. 1881 ging er für drei Jahre nach Paris; da er aber dann kein Geld zur Heimreise hatte, blieb er gleich noch dreizehn Jahre dort. Ein Bild: „Am Boulevard de St. Michel“ erregte 1883 im Salon Aufmerksamkeit, noch mehr aber die Zeichnung, die er für den illustrierten Katalog beisteuerte. Sie hatte zur Folge, daß Myrbach von nun an mit Illustrationsaufträgen überhäuft wurde. In „Paris illustré“ erschienen die ersten solchen Arbeiten. Dann illustrierte er in bunter Folge die meisten Bücher Alphonse Daudets, der ein blindes Vertrauen zu ihm hatte, weil Myrbach ihm „Glück brachte“, Viktor Hugos „Notre Dame“, Bücher von Loti, About, Bourget, Coppée, Hachettesche Jugendschriften, Frédéric Massons große Militärabenteuer, ein großes New-Yorker „Leben Napoleon Bonapartes“, daneben für Wien Alphons Danzers „Unter den Fahnen“ und das im Tempskyschen Verlag erschienene Werk: „Feldmarschall Erzherzog Albrecht.“ Österreichische Soldaten hatte er übrigens schon in Paris für die dortigen „Cahiers d'enseignement“ zu zeichnen gehabt. Eine Reihe englischer Studien erschien unter dem Titel: „Sketches of England by Myrbach and Villars.“

Unter diesen Werken, deren einige noch andere Künstler mitbeschäftigt haben, gibt es sehr umfassende Leistungen. So die Prachtausgabe von Edmond Abouts Roman „Tolla“ (1898). Sie enthält eine lange Folge ganzseitiger Kompositionen Myrbachs, die vorzüglich in Holz geschnitten sind. Die Stoffe sind äußerst verschieden. Eine tieftonige Kirchenszene mit brillant detaillierter Architektur, eine elegante Ballszene, eine Salonszene mit Durchblick durch ein Hintergrundfenster, eine reichgestimmte Parkszene, aus deren Dunkel helles

nur sehr wenig Gebrauch; man arbeitete das meiste mit Routine, und die Handschrift, auf die das moderne Auge so großen Wert legt, gab ja ohnehin der Holzschneider her. So und so schnitt man bei Closs, so und so bei Brend'amour, so und so bei Pannemaker, und zwar alles ohne Ausnahme. Und gelegentlich nannte man das sogar Faksimile. Jetzt ist der Tag des wirklichen Faksimile gekommen. Das Temperament jedes einzelnen Künstlers wird auf mechanischem Wege naturgetreu auf das Papier projiziert. Man sieht sein Auge, seinen Pulsschlag, seinen Gesundheitszustand, und zwar selbst in den billigsten Publikationen. Die Ahnung der Künstlerseele ist für jeden erschwinglich geworden. Welchen Wert das hat, und zwar auch für den Künstler, lehrt ein Blick — sagen wir, in Daudets „Tartarin sur les Alpes“. Mehrere Hände haben das Büchlein illustriert, aber man braucht gar nicht nach dem kleinen „Mh“ oder „Mch“ in der Ecke auszulugen, die Myrbachschen Beiträge erkennt man schon von weitem an der koloristischen Überlegenheit und ausgiebigen Fleckenwirkung, die trotz des kleinen Formats eine das Auge gleichsam sättigende Größe hat. Oder man schlage das große Buch: „Souvenirs du capitaine Parquin“ auf. Die ersten Kapitel sind von Myrbach illustriert. Das ist ein förmliches Kaleidoskop von Talent. Mit erstaunlicher Vielseitigkeit hintereinander Paraden, Schlachten, ein Defilee von Mamelucken, ein Hofball mit strahlenden Kronleuchtern und Toiletten, ein duftiges Waldinneres mit einem Oderkanal und Fahrzeugen darauf, ein Einmarsch in Berlin durch das Brandenburger Tor. Und alles mit gleicher Lebendigkeit der Auffassung, mit gleicher Schneidigkeit der Bewegung, Auge und Hand immer zum Neuen bereit, sei es ein Nebeleffekt, sei es ein ungewohntes Kostüm (wie die Spreewälderinnen im Publikum jenes Einzugs oder die Affublements der Mamelucken). Und alles gleich farbig gesehen und behandelt, mit der schwimmenden Weichheit des Aquarellisten, dem aber pikante Pointen in Licht und Schatten aus allen Fingern sprühen. Man staunt und ist amüsiert. Man blättert gespannt weiter, was denn nun für eine neue Nuance dieses nuancenreichen Talents kommen werde. Und dann ist plötzlich Myrbachs Abschnitt zu Ende, und es folgt die von Dupray illustrierte Partie. Sofort sinken sämtliche Figuren gleichsam unter das Militärmaß herab, sie werden kurz und untersetzt, die Rasse verplumpt sich zusehends. Dazu bekommen die Pferde etwas Hölzernes, in der Bewegung Krampfhaftes, und die Farbe der Chromos wird stumpf und schwer. Auf Dupray folgen dann Sachen von Sergent. Dieser gewandte, aber mehr oberflächliche Zeichner schreibt alles, was es immer sei, mit der nämlichen leichten Feder im Umriß hin und tuscht es dann ganz leicht an, so daß alles den nämlichen ausgelaugten, papillotierenden Eindruck macht. Eine nicht unelegante, dabei aber etwas altväterische Routine, deren Leerheit man bald merkt. Man sieht, die Herren Boussod und Valadon wußten es genau, warum sie Myrbach vorausschickten.

Den äußeren Lebenslauf unseres Künstlers wollen wir hier nur ganz kurz skizzieren. Er selbst hat ihn voriges Jahr mit gemütlicher Laune beschrieben und H. E. von Berlepsch zur Verfügung gestellt,

herwandeln, wie dort Malerei. Die Künste streifen Auge und Ohr, wie das Fächeln einer reineren Sphäre, und gelangen mehr oder weniger zum Bewußtsein.

Uns Heutigen, deren Streben es ist, die bildende Kunst wieder zu einem Bedürfnis der Menge zu machen, kann gar nicht genug bemalt und illustriert werden. Aber freilich gut; womöglich sehr gut. Mit Talent und aus der Sache heraus und dem Stoffe gemäß. Die moderne Illustration hat dies endlich wieder begriffen und weiß, daß sie vor allem „Buchschmuck“ ist, — natürlich auch wieder ein Wort, über das man parodistisch hergefallen ist, so daß manche es schon lieber vermeiden. Vor der Massenillustration der vorigen Generation wird die Nachwelt keinen Respekt haben. Sie war der reine Fabriksbetrieb, und zwar nach dem Motto „Schlecht und billig“, das einst Reuleaux für das Kunstgewerbe so heilsam an die Wand nagelte. Die große Mißachtung, in welche die illustrierten Bücher nachgerade gefallen waren, kam von dem leidigen Klischeeunfug her, der den ganzen Globus umspannte. Das Ausschroten ein und desselben Illustrationsmaterials in ungezählten Büchern des nämlichen Verlags brachte alles, was wie Bild aussah, in Verruf. Selbst kunstgeschichtliche Werke behalfen sich mit nichtssagenden Abklatschbildern gewöhnlichster Sorte. An was für Abbildungen mußte sich etwa die Lübke-Zeit die Augen üben, das heißt verderben! Die Tafeln in Overbecks „Geschichte der griechischen Plastik“ galten schon als großer Fortschritt. Aber auch jetzt noch, wo die bequemen Techniken der Vervielfältigung das Illustrieren verhältnismäßig leicht und billig machen, sind selbst Werke, wie die von Perrot und Chipiez oder von Collignon (namentlich der zweite Band) durchaus nicht tadellos. Immerhin steht man heute hoch über einer Zeit, die leider selbst jetzt noch als halbvergangene bezeichnet werden muß. Daß auch der eigentliche Weihnachtsverlag, der sich ein mehr künstlerisches Air gibt, stark kompromittiert ist, weiß jeder, der einen Blick auf die sogenannten „Prachtwerke“ des Büchermarktes wirft. Der geistlos fleißige Fabriksbetrieb muß noch weit gründlicher überwunden werden, als bisher geschehen, und zwar bis in die billigen Ausgaben hinein. Die Engländer, in denen der Geist Morris' noch fortlebt, haben mit solchen das meiste Glück gehabt. Sie wissen es am besten, daß die kleinen Formate im modernen Hause den Ausschlag geben müssen; in bürgerlichen Stuben von Voysey, Newton, Bailie Scott, wo für Überflüssiges kein Raum ist und ein Buch kein umständliches Möbelstück sein darf. Der Engländer, der von einem Bettpfosten noch etwas abhobelt, weil dort, wo überflüssiges Holz ist, notwendige Luft sein kann, weiß auch genau, wem er die Bibliotheks- und Musealformate zudenkt.

Aus allen diesen Gründen ist für die Illustration jetzt eine gesündere Zeit angebrochen. Sie hat sich vor allem, wie ja alles andere auch, spezialisiert. Die einzelnen Talente suchen sich den Stoffkreis, für den sie geboren sind. Reinicke wird keine Comptonschen Gletscher zeichnen und Walter Crane kein Gibsonsches Logenpublikum. Früher ging das alles in einem, denn von der Natur machte man ohnehin

abenteuer, ein großes New-Yorker „Leben Napoleon Bonapartes“, daneben für Wien Danzers „Unter den Fahnen“ und das im Tempskyschen Verlag erschienene Werk: „Feldmarschall Erzherzog Albrecht.“ Die Vielseitigkeit und Lebendigkeit des Künstlers ist erstaunlich. Voriges Jahr hatte die von Artaria veranstaltete Ausstellung seiner Arbeiten, mit dem großen Aquarell der Parade auf der Schmelz als Hauptstück, einen durchschlagenden Erfolg. Myrbach ist eine fruchtbare Natur und hat einen weiten Blick, der das Gebiet der modernen Kunstbestrebungen umfaßt. Er saß lange an der Quelle und schöpfte weidlich. Heute blickt jedermann mit Spannung auf ihn, der die veraltete Kunstgewerbeschule in die Bahnen der Zeit hinübersteuern soll. Was freilich dieser Schule nur um so dringender not tut, das sind die eigentlich leistenden, schaffenden Lehrkräfte. Es wird in der Tat ganz ernstlich daran gedacht, auch die beiden jungen Architekten, Olbrich und Hoffmann, für die Kunstgewerbeschule zu gewinnen. Mit diesen wäre allerdings das Gelingen sicher, die Kunstgewerbeschule wäre dann auf einmal aus allen Verlegenheiten des Überganges zu einem neuen Leben heraus.*)

(5. März 1899.)

Felician Freiherr von Myrbach.

Es ist noch nicht lange her, da war das bazillenhaltige Wort „Illustrationsseuche“ ein förmliches Schlagwort in deutschen Bücherkritiken. Es steigerte sich gelegentlich sogar zu dem Grade von „Bilderpest“. Kaum erschien irgendein Klassiker oder Roman illustriert, so erscholl in den Zeitungen ein Chor von Hohn, der sich sogar zu Protesten zuspitzte, daß der Zeichner Soundso sich vermessen habe, mit seinen Figuren der Phantasie des Lesers vorzugreifen, der sich den Helden und die Heldin vermutlich „ganz anders vorgestellt habe“. Dabei war es gleichgültig, ob der Künstler gut oder schlecht gearbeitet hatte, denn das konnten jene Kritiker, meist „reine“ Bücherkritiker, gar nicht unterscheiden. Das Schlagwort war nun einmal ausgegeben: fort mit dem Bilderzeug! Den Herren, die keinerlei lebendige Beziehung zur bildenden Kunst hatten, wäre es am liebsten gewesen, nur Gedrucktes vor Augen zu bekommen. Erhoben sich ja damals sogar Stimmen in der Presse, die es als „Unsinn“ bezeichneten, eine Wandelhalle mit Bildern zu schmücken, da sie zum Wandeln da sei, nicht aber zum Bilderansehen, welches das Wandeln aufhebe, indem es zum Stillstehen verleite. Die alten Athener fühlten sich in ihren Leschen und Poikilen durch noch so viele Bilder nicht geniert. In unserer mehr musikalischen als malerischen Zeit sind die Promenadekonzerte etwas Ähnliches; man wandelt und läßt Musik um sich

*) Olbrich ging bekanntlich bald an Darmstadt verloren, Hoffmann aber, mit Moser, Roller und anderem Nachwuchs, kamen als Professoren an die erneuerte Anstalt. Leider wurde Roller, nach glänzenden Lehrerfolgen, allzubald an die k. k. Hofoper abgetreten, deren Hauptausstatter in modernem Sinne er nun ist. Auch die Direktion Myrbach endete aus privaten Beweggründen schon 1904.

gängelt, stellt man sich als Giganten vor. Das ist innere Perspektive. Eine solche Löwen-Troika ist die rechte Aufgabe für Artur Strasser, der den Tieren so in die Seele gewachsen ist. Was hat er sie nicht studiert, mit ihnen gelebt, bei Hagenbeck in der Rotunde, dann in Schönbrunn! Er ist ein exotischer Animalier, wie sie Paris gehabt hat. Barye, Frémiet, Caïn, Jaquemart haben ihre vier Ungetüme um die Fontäne des Trocadero aufstellen dürfen, selbst im zahmen Tuileriengarten stehen Barye'sche Tierkämpfe. In Wien errichtet man selbst Menschen nicht leicht Statuen; wie erst Tieren! Es ist wirklich ein großes Verdienst der jetzigen staatlichen Kunstleitung, Minister und Referenten zusammengenommen, daß diese Tat Strassers getan werden konnte. Das Gipsmodell hat noch Freiherr von Weckbecker ermöglicht, ehe er zu einer Hofwürde berufen wurde; bei dem Bronzeguß für die Pariser Weltausstellung, in den Kruppschen Werkstätten, gedenken Sektionschef von Hartel und Hofrat von Stadler Pate zu stehen. Der Kunstrat hat den Guß einstimmig beschlossen. Es geht eine neue, gesunde Luft durch Wien in der Ära Gautsch-Latour-Bylandt. Aus den bekannten Ruinen sprießt ein bisher ganz unbekanntes neues Leben. Hoffen wir, daß auch Strassers libysche Amazonenkönigin*) Myrina, die so kannibalisch schön zwischen ihren beiden Bestien thront, einst in Erz erstehen werde. Es ist auf deutschem Boden noch kein Plastiker dagewesen, der nur annähernd solche Gebilde geschaffen hätte. Man möchte das schon Kolonialplastik nennen. Für menschliche und tierische Exotik hat Strasser eine Art wilden Instinkt. Selbst Frémiet ist mit ihm verglichen ein Elegant. Man stelle seinen vorgeschichtlichen Menschen neben diesen Antonius und man wird sehen, wer die stärkere Animalität hat. Was hat Strasser aus dem Antoniuskopf gemacht, den er einer römischen Münze entlehnte! Diese mächtigen Kinnladen und diese kleine Gehirnkapsel hätte kein anderer gewagt. Die Willensteile des Kopfes überwiegen die Denkteile so weit, daß man schon alle Neros und Vespasiane ahnt. Das ist die Rasse, aus der sie kamen. So sieht einer aus, der mit Löwen einherkutschiert. Nach Plinius tat er es sogar in der pharsalischen Schlacht. Das hätte Moltke nicht gewagt. „Durch dieses wunderbare Gespann", sagt der Römer, „wollte er anzeigen, daß er seinen Ruhm darin suche, die Stolzen zu demütigen." Und Cicero in der zweiten Philippischen sagt: „Niemals zeigte Antonius seinen Charakter bestimmter, als da er in einem prächtigen Wagen, von zwei Löwen gezogen, mit der Komödiantin Cytheria, einer Buhlerin, und von Gauklern und Schurken umgeben, öffentlich durch die Straßen fuhr." Strasser ist in allem echt, selbst in seiner Weltgeschichte. In seiner Werkstatt steht eine Tonskizze für einen

*) Myrina und Artur Strasser, die Zusammenstellung scheint sonderbar. Indessen ist Myrina längst eine Wienerin. Ein dreiaktiges Melodram von Franz von Holbein: „Mirina, Königin der Amazonen" (Wien (1806) wurde im Theater an der Wien gespielt. Madame Roose geb. Koch gab die Titelrolle. Ihr Bildnis im effektvollen Federnhelm, Aquatinta von Stubenrauch, schmückt mein Exemplar. Übrigens ist diese „Mirina" eine edle Heldenjungfrau à la Kotzebue, die rechte Antipodin der Strasserschen.

Karl den Großen, der im Kaiserornat mit einem Viergespann von Ochsen einherfährt. Dabei sind die beiden äußeren Tiere deutsche, die beiden inneren siebenbürgische. Es steht nämlich geschrieben, daß Karl unter anderen Tributen auch jährlich fünfhundert Ochsen aus Siebenbürgen erhielt. Strasser hat sogar eine Ethnographie der Tiere, und er findet künstlerischen Reiz in ihr. Mark Antons Löwen sind Großkatzen durch und durch. Das „Feline“ an ihnen ist ganz meisterhaft charakterisiert. Wie lebensvoll ist die Bewegung der einen Löwin, die sich im Schreiten mit der Flanke an der ihres Männchens entlang scheuert! Oder die Löwin an der Kette, dieses mächtige Langtier, dessen geschmeidiger Leib sich so furchtbar anmutig der Wölbung des Wagenkorbes nachschmiegt. Dazu die zusammengekniffenen zwinkernden oder rund daherstarrenden Augen, das „aufnehmende“ Geschnupper, das ganze „Gesicht“ so eines Tieres. Dabei sind die Tiere nicht, wie selbst bei Barye, stilistisch behandelt, sondern ganz naturgetreu. Monumental sind diese großen Tiere schon von selbst, man braucht sie nicht erst dazu zu machen. Und überdies so dekorativ. Die kurzhaarigen („stockhaarigen“) Körperflächen mit ihren so ornamentalen Fransen- und Quastenbehängen sind es schon von Natur aus. Was diese Bestien stilisiert, ist ihr kolossaler Maßstab. Hoffentlich wird die Gruppe gut aufgestellt werden. Man dachte an den Volksgarten, vor dem Theseustempel. Wir raten ab. Sie würde den Tempel erdrücken wie ein Kartenhaus, und doch auch selber geniert werden. Ein großer Tempel stört nicht, ein kleiner verrückt den Maßstab. Der Künstler denkt am liebsten an den Park der Hofmuseen. Man tue ihm seinen Willen.

Um Olbrichs Mosaikhof sind drei lange Säle oder Galerien herumgelegt. Treten wir gleich links in den ersten. Eine andere Welt. Die feinen Hölzer Josef Hoffmanns schwingen sich in Bogen von Wand zu Wand. Die leichtesten Bogen, die man sehen kann, jeder aus drei oder vier Latten, deren Parallele sich an den springenden Punkten anmutig auflöst, in eine Verschränkung oder Kreuzung, während die Enden sich mit zierlichen „Patten“ an die Wand lehnen und die Sockel noch Lust finden, einen sitzgerechten Sitz mit Armlehnen zu bilden. Man kennt ja diese moderne Treillage, die ein Linienspiel in Holzleisten ist, nicht geometrisch, wie in der Rokokozeit, sondern in frei schweifenden Kurven, die jede erfindende Hand anders empfindet. Man mache eine Kurve an einem Möbel von Charles Plumet nach! Auch unser Hoffmann hat dieses Handgefühl, und in sehr hohem Grade. Und Olbrich auch, und Josef Engelhart, dessen großartig neuer Kamin eine der Hauptleistungen der Wiener ist. Diese drei starken Kunstgewerbenaturen, mit Kolo Moser und Alfred Roller im Bunde, sind eine Art freier Kunstgewerbeschule, die alles kann. Sie haben keine Bestallungsdekrete, aber Talent, alle Hände voll, und ihren ganzen Kopf nur darauf gerichtet. Herz und Hand ist in allem, was sie machen. Wir zaudern nicht es auszusprechen, daß die jetzige Ausstellung der Sezession epochemachend ist für das Wiener Kunstgewerbe. Angesichts jener Mosaiken, und der Hoffmannschen Holzarrangements, und des Engelhartschen Kamins, und des

ganzen Zimmers voll Hoffmannscher und Olbrichscher Möbel und Moserscher Stoffe, welche Backhausen mit bekannter Anstelligkeit ausgeführt hat, darf man es getrost sagen: es gibt wieder ein Wiener Kunstgewerbe. Diese jungen Kräfte haben den Karren aus dem Sumpfe herausbefördert, er steht wieder auf festem Boden zu sicherer Fahrt. Was diese Jungen machen, ist nicht englisch und nicht belgisch, auch nicht japanisch, es ist Hoffmannisch und Olbrichisch.*)

Und noch wienerisch dazu. Die Wiener Sachen haben denn doch eine eigene lokale Feschheit, die neben dem Pariser „Chic“ und dem Londoner „style“ gleichberechtigt besteht. Die eleganten Latten- und Sparrengefüge Hoffmanns sind ganz anders, als was Hankar in Tervueren machte, wo sich ja bekanntlich die große Schlacht um den wahren Ausstellungsstil entschied. Mit den bescheidensten Weichhölzern weiß er für Engelharts Kamin ein Stück des Saales abzusondern, in der richtigen Wohnzimmergröße, so daß der Kamin Herr bleibt als heiliger, gastlicher Herd des Hauses. Und da der Kamin in ein Eichengetäfel hineingedacht ist, ergeben sich die Hölzer Hoffmanns von selbst. Sie sind so logisch, diese feurigen Jungen. Und haben aus dem Stegreif so viele Hilfsquellen. Man gehe in das Zimmer, wo jene neuesten Neu-Wiener Möbel stehen. Diese Herren sind solche Erfinder, daß sie sich sogar Materialien erfinden können. Da ist ein erstaunlicher Schrank für ein gelbes Damenzimmer, von Olbrich. Was ist das für ein merkwürdig gemasertes, nein, gemustertes gelbliches Holz, von dem das lapisblaue Ornament so schneidig losgeht? Welcher exotische Baum mag diesen Prachtstoff geben? Ach, es ist ganz gewöhnliches Holz, aber Olbrich hat es mit Whatmanpapier überzogen, dann das Ornament aufpatroniert und dann das Ganze mit ausdauerndem japanischem Lack lackiert. Und das macht diese Prachtwirkung. Man fragt: ist das echt oder „Gschnas“? Es ist echtes gewöhnliches Holz, echter Whatman und echter japanischer Lack, und es wird alles leisten, was diese drei Elemente, so klug gesellt, leisten können. Es ist reizend; ankaufenswert.**) Von der feschen Formerfindung sprechen wir gar nicht, die versteht sich bei ihm und Hoffmann von selbst. Hoffmanns Bufetts, Schränke, Sessel, Ständer usw. sind eine lange Kette von Beweisen dafür. Es ist in diesem neuen Wiener Kunstgewerbe ein Geist der spezifischen Appetitlichkeit, dem man nicht widersteht. Eine Dame schon gar nicht. Hat doch Hoffmanns „Sekretariat“ schon fast Schule gemacht; wir kennen sogar eine Advokatenkanzlei, die danach eingerichtet ist. Und sie kostet kaum so viel, wie eine gewöhnliche Tischlereinrichtung!! Kein Zweifel, so sieht Zukunft aus. Diese neuen Hoffmannschen Möbel werden rasch ihre Käufer finden. Man sehe etwa den reizenden Schrank aus grauem amerikanischem Ahorn. Es kommt schon so grau gebeizt aus Amerika, und die Beizung ist so gründlich, daß sie durch und durch geht. Nächstens werden die Bäume in Amerika schon gebeizt wachsen, in allen Farben. Man gebe diesen Jungen die auserlesenen, an

*) Man weiß, wie seither das alles zur Tatsache geworden ist.

**) Wurde selbstverständlich gekauft.

Korn, Maser und Farbe so dankbaren Feinstoffe, mit denen die Tony Selmersheim, Dunbar Smith und Pankok arbeiten, und man wird sehen, was sie daraus machen. Selbst in aller Ausstellungsbilligkeit erreichen sie künstlerisch das Niveau. Man sehe die Entwürfe Mosers für Backhausensche Stoffe; den „Forellenreigen“ oder das „reziproke“ Muster mit den zwei Vögeln, von denen der dunkle immer den hellen wiedergibt; oder das merkwürdig labyrinthische Blättermuster mit den eingestreuten Pfauenaugen. Oder den prächtigen geknüpften Polsterüberzug. Oder den Teppich für das Hotel Bristol,*) mit den reizvollen Kleeblättern. Jawohl; man kann in Wien nicht nur, was man anderwärts kann,... man kann auch noch anderes. Und die es können, sind diese paar Jungen.

Engelhart hat es schon voriges Jahr mit seinen bewunderten Wandschirmen und Bildrahmen erwiesen. Sein jetziger Kamin ist eine wuchtige Tat. Handwerker und Künstler stehen darin auf gleicher Höhe. Hölzer und Metalle sind mit dem richtigen Arbeitergenie behandelt, das die Gelegenheit immer wieder findig, logisch und schwungvoll macht. Die ganze Zimmerwand ist in Natur-Eichen gehalten, so wächst auch der eichene Kaminmantel wie von selbst aus dem Lambris heraus. Auf Schmuckglieder ist von vornherein verzichtet, selbst das kräftige Gesimse spielt keine Architektur. Nur um so stärker wirken die plastischen Teile, die aber alle auch einen Zweck zu erfüllen haben. Sogar die beiden lebensgroßen nackten Figuren Adam und Eva, die rechts und links der Feuerung stehen. Sie sind von Engelhart selbst modelliert und unter seiner Anleitung von Zelezny geschnitzt. Jede Figur ist aus mehreren Stücken so gefügt, daß sich die Faserzüge gegeneinander stemmen; so stützt sich das Holz selbst innerlich und springt durch die Heizwärme nicht. Man denke an die zarten „Sprießeln“ der englischen Möbel aus der Hepplewhite-Zeit. Was macht sie so unverhältnismäßig stark? Sie bestehen immer aus zwei Hölzchen, die so aneinander geleimt sind, daß ihre Faserungen sich kreuzen und sich wechselseitig versteifen. Man muß eben eine Tischlerseele haben, um in Holz zu arbeiten, wenn auch mit dem Schnitzer. Zelezny hat drei Monate an diesen Figuren geschnitzt. Eva reicht Adam mit ausgestrecktem Arm den Apfel, an dem Apfelbaum vorbei, der über der Feuerung aufgesetzt ist und sich unter dem Kamingesimse stützend verästelt. Nicht bald ist eine Kaminöffnung so bedeutend umrahmt gewesen. Um die Zweige des Baumes aber ringelt sich die merkwürdigste Schlange, die je aus kupfergetriebenen Stücken zusammengelötet worden. Sie ist eine launische Arabeske, eine schwellende Gefühlslinie, die sich in kleinen Windungen und großen Schleifen durch das ganze Astwerk legt, um schließlich in einer mächtigen S-Linie den lauernden Kopf mitten vor dem Kamin niederhängen zu lassen. Dabei ist das prächtige Vieh nicht etwa patiniert, sondern bloß gehitzt, so daß die Rückenteile dunkelbraun angelaufen sind, während die Bauchteile noch das helle

*) Dessen, seither verstorbener Inhaber Wolf so früh schon den Mut hatte, „sezessionistisch“ einrichten lassen. Sowohl im Hotel Bristol, als auch im Metternichschen Kurort Königswart bei Marienbad.

Kupfer durchschimmern lassen. In der Tat, der ehernen Schlange Mosis ist hier eine würdige Tochter nachgewachsen. Natürlich ist es Georg Klimt, der sie getrieben hat. Auch der innere Kaminmantel ist in Kupfer getrieben, von einem einfachen tüchtigen Kupferschmied, Hauska, welchen Engelhart unterwiesen hat. So wachsen neue Hände zu, wenn der Kopf vorhanden ist. Rechts und links der Kaminöffnung wurzeln die Fußeisen, die sich als große Büsche von schwertförmigen Lilienblättern entwickeln und an hohen Ranken große Schwertlilien emporsteigen lassen. Diese hell vergoldeten Riesenblumen sind so dünn getrieben, daß sie in der Luft zittern. Zwei steigen außen bis an den Kaminsims hinan, zwei schwingen sich in lebendigen Kurven mitten vor die Lichte der Kaminöffnung hin, wo sie als schimmernde Silhouetten schweben. Als Kaminaufsatz endlich dient ein viereckiges Panneau. Es zeigt eine paradiesische Landschaft mit den schönsten Tieren, hinter denen irgendein gewaltiger Ararat mit ewigem Schnee aufsteigt. Dieses Bild soll auf Seide in Nadelmalerei und Flachstickerei ausgeführt werden. Das ist Engelharts Kamin, die Frucht mehrjähriger Arbeit; der erste Entwurf dazu war schon in einer der ersten Nummern des „Pan" mitgeteilt. Nun ist das Werk vollendet und gelungen, Wiener Eigenwuchs durch und durch, dabei voll Engelhartscher Eigenart, phantasievoll und vernünftig, technisch vorwurfsfrei. Das ist neu, schön und gut. Mit einem Worte nennt man das „modern".

(19. März 1899.)

Aus der Sezession.

(Malerei.)

Die einheimischen Maler bestehen auf dieser Ausstellung sehr gut neben den Meistern von draußen. Man sehe gleich Gustav Klimt, den Kämpfer. Alles Köpfeschütteln und Zöpfewackeln der Leute bringt ihn nicht von seinem Wege ab. Hoffentlich auch nicht all die Entrüstung und Dreinrederei von Komitee-Professoren, wenn er für die Aula seine merkwürdige „Hygiea" malt. Manche dieser Unmaßgeblichen, die zu maßgebenden Äußerungen berufen sind, spielen, wie wir aus dem Munde von Komiteemitgliedern selbst wissen, förmlich „deutschen Reichstag und Stuck". Einer der Herren soll grimmig mit sofortigem Austritt gedroht haben, wenn Klimt eine weibliche Hauptfigur nicht in eine männliche verwandle. Ein anderer, der der älteren Malerei angehört, verlangte, daß ein gewisses Bein nach der anderen Seite gerückt werde. Und so weiter. Keine öffentlichen Aufträge zu bekommen, ist für einen genialen Maler fatal, aber das Gegenteil scheint noch verdrießlicher zu sein. Und hinterdrein kommt noch der Hohn des Schicksals, daß der Künstler das zu verantworten hat, was ihm im kommissionellen Bürgerkriege aufgezwungen worden. Fast wundert es uns, daß nun wenigstens Klimts „Schubert", das zweite Supraport für Nikolaus Dumbas Musikzimmer, so allgemeinen Beifall findet. Sollte er doch klein beigegeben haben, unter Auf-

rechterhaltung einer gewissen äußeren Würde der süßen Beschränktheit entgegengekommen sein? Nein, das ist seine Art nicht. Aber Schubert ist ein solcher Sieger, daß er selbst in hochmoderner Einkleidung an die Herzen der Wiener geht. Und dann, der Widerspenstigkeit steht in diesem Falle eine Unabweislichkeit gegenüber. Klimt ist stärker, als die „Leute", und sie fühlen es nachgerade. Da benutzen sie rasch die gute Gelegenheit zum Einlenken, die ihnen der Schubert bietet. Eigentlich aber loben sie daran doch den Schubert, nicht den Klimt; die Malerei finden sie insgeheim ebenso... dingsda, wie früher. Der Schubert, wie er am Klavier sitzt, mit seinem naiven, zutraulichen Profil, dessen verrufene Spießbürgerlichkeit hier so liebenswürdige Pointen bekommt, der ist unwiderstehlich. Zum erstenmal hat den Lyriker hier ein Künstler von lyrischer Empfindung dargestellt; darum sieht er so persönlich und lieb aus. Sein Profil ist auch als Hauptsache festgehalten, die ganze Szene darauf angelegt. Rötlicher Dunst von Wachskerzen erfüllt das Klavierzimmer, es brodelt und flimmert in der Luft von rosigen und silberigen Atomen. Aus diesem melodischen Nebel tauchen die Nebenfiguren auf. Die schöne Dame en face förmlich wie eine Fee, dann die beiden singenden Mädchen hinter Schubert, die eine in hochrotes, die andere in bunt geblümeltes Altwien gekleidet. Ein Herr dabei, als dunklere Note neben den hellen. Alle diese Teints, Frisuren, Toiletten, Notenblätter, dann die flimmernden Streifen der Goldrahmen, das Widerblitzen der Armleuchterflammen aus dem Spiegel, dann hinten der helle Durchblick mit dem Herrn drin,... das alles ist ein gemeinsames, harmonisches Weben, etwas wie sichtbare Musik. Man soll es allerdings nicht Mittags sehen, unter dem gellenden Sonnenlicht. Lieber in den feineren Tönungen des Nachmittags. Das Bild ist als heller Dekorationsfleck beabsichtigt, für eine beträchtliche Höhe über einer Türe, in einem gedämpften Mahagoniraum voll feiner Empire-Appliken. Dort ist das alles zusammen ein heller, lebendig modulierter Wohlklang, Schubertische Malerei. Nun, es ist schon gut, daß das Publikum eine Möglichkeit gefunden hat, Klimt beizupflichten. Dafür rächt es sich an seiner „Nackten Wahrheit". Eine weibliche Figur von wahrer Nacktheit, aufrecht vor violettem Hintergrund. Ihr tiefschwarzes Haar fällt rechts und links in symmetrischen Massen vor, im Gesicht und auch in der gebundenen Haltung liegt etwas Hieratisches. Eine sezessionistische Isis, möchte man sagen. Dazu die blitzende Kristallkugel in der halberhobenen rechten Hand. Das seltsame hellblaue Linienspiel auf dem violetten Grunde ist eine zum Ornament gewordene Andeutung des fallengelassenen Schleiers. Und die beiden aufrechten Blümchen, zwischen denen die Figur steht, sind zwei Stämmchen Löwenzahn (Leontodon taraxacum). Das ist jene bescheidene Feldblume, deren mollig-wollige, fast gewichtlose Fruchtkugel jeder Lufthauch entführt. Eine Lieblingsblume der Sezessionisten, die auch auf dem anderen Dumbaschen Supraport ornamental verwendet ist. In einem reizenden Ex-libris Eugène Grassets hält ein Mann diese Blume in der Hand und bläst darauf, so daß die Früchtchen in alle Lüfte stieben. Es steckt viel Stoff zum Gleichnis in dem schlichten

Ding. Überhaupt ist die „nuda veritas“ Klimts ein Spiel von symbolistischen Anwandlungen. Unbestimmtes Empfinden läßt sich gehen, statt sich mühsam als Gedanke zu formen. Dem entspricht auch das strichelnde Spiel des Pinsels, der die Form mehr streichelt, als bosselt. Man mag dabei an verschiedene Pariser denken, aber auch Henri Martin hat dieses Pinselspiel nicht erfunden. Das ganze Phantasiestück ist, wie die Chemiker sagen, ein Nebenprodukt des großen Hygieabildes für die Aula. Der Wirbel von Gestaltungen, den eine so große Arbeit im Hirn des Künstlers erzeugt, stößt da und dort eine Form aus, die ungefähr einen Sinn oder Schein von Sinn annimmt. So ist diese „Wahrheit“ entstanden.

Rudolf von Alt erfreut pünktlich wieder mit seinem halben Dutzend Aquarellen, welche die Jahreszahlen 1898 und (tatsächlich) 1899 tragen. Von heuer ist jene Gasteiner Tanne, die in ihrem flimmernden Schwarzgrün, mit zahllosen Zapfen behängt, so lebenwimmelnd aufsteigt. Wie hart werden die meisten Leute, die solche Sachen malen. Bei Rudolf dem Alten schmoren alle die Tatsachen in sonnenwarmer Luft. Und wie herrlich sitzt jeder Pinseltupfer! Er könnte gar nicht anders sein, selbst wenn er wollte. Auch Salzburg mit der Brücke ist da, und das Coliseo, und die Piazzetta. Es scheint, daß das Wiederauftauchen des Piazzetta-Ölbildes aus den fünfziger Jahren in der Versteigerung Moritz Mayr den Meister bewogen hat, die alte Studie nochmals in neue Wasserfarben zu setzen.

Auch andere Hauptleute der Sezession haben rasche Erfolge. Karl Molls „Vor dem Diner“ ist ja am ersten Tage verkauft worden. Gibt es etwas Appetitlicheres, als einen frisch gedeckten Tisch in einem reichen Hause? Das hat Moll gemalt, und zwar mit der spezifischen Appetitlichkeit seines noch unvergessenen älteren Pinsels. (Der neue, der im Schummerigen experimentiert, bringt uns zwei große Innensichten aus der Danziger Marienkirche; wenn man um die Ecke des Rahmens sehen könnte, würde man Rogier van der Weydens Weltgericht erblicken.) Molls Tafel hat zweierlei Licht: rosiges Lampenlicht von oben, wo der rote Schirm hängt, und blaues Fensterlicht von links her. Außerdem verbreitet noch ein Wald großer gelber Blumen seine goldigen Reflexe über das Tischtuch. In all dem Kleinzeug von Service, Gläsern, Fruchtkörben usf. spielt sich die bekannte Mollsche Hand von früher. Eugen Jettel bringt eine Reihe seiner landschaftlichen Idyllen, in denen die Wässerchen so lustig spiegeln und die Gänse so blanke weiße Flecke machen. Seitdem er aus Paris heimgekehrt, befindet er sich stets in ausverkauftem Zustande. Wien hat sein Herz für ihn entdeckt. Es muß übrigens unterstrichen werden, daß seine jetzigen Bilder die der letzten Jahre an malerischem Gehalt und Animo des Vortrags beiweitem übertreffen. Mit den jungen Leuten Schulter an Schulter zu malen, das gibt einen elektrischen Strom durch die ganze Kette. Höchst angenehm überrascht Rudolf Bacher durch seine Legende: „Herr, wo gehst Du hin?“ Man sieht, er hat sein Rom noch im Leibe, als ehemaliger Stipendiat unseres Palazzo di Venezia. Auch am bekannten Kirchlein Domine quo vadis, zehn Minuten vor Porta San Sebastiano an der lavagepflasterten Appischen

Straße ist die Szene gemalt. Petrus, vor den Christenverfolgern aus Rom fliehend, erblickt Christum, der, das Kreuz auf der Schulter, romwärts wandert. „Herr, wohin gehst Du?“ — „Ich gehe nach Rom, mich nochmals kreuzigen zu lassen.“ Und Petrus schämt sich und geht zurück. Auch er wird am Kreuze sterben, aber den Kopf nach unten. Bacher hat die beiden Männer eindringlich charakterisiert. Christum sehen wir von rückwärts, das Profil dem Petrus zugekehrt. Die Entschiedenheit in seiner Wendung zeigt, wie fest sein Entschluß ist. Und Petrus, wie er die Worte hört, reißt sich zurück wie ein Pferd am Zaume, das ins Gebiß knirscht und die Mähne schüttelt. Diese Schwenkung, die einer inneren Umkehr folgt, ist in Haltung und Gebärde vorzüglich gekennzeichnet. Man weiß, daß Bacher einer der stärksten Zeichner in Wien ist; das macht auch die Begegnung seiner beiden Figuren so vielsagend. Jede Linie spricht. Dazu nun noch das blaue Morgengrauen, mit den ersten Spuren von Frührot am Himmel. Diese blaue Kühle geht wie ein Schauer durch die Nerven des Betrachters. Die landschaftliche Stimmung erzählt uns die Legende mit, wie eine Musikbegleitung. Und noch ein blaues Bild findet großen Beifall, ja es ist sogar alsbald angekauft worden. Es ist von Maximilian L e n z, der damit seinen ersten großen Schlag tut, und könnte auch „Der Lenz“ heißen. Es heißt aber: „Eine Welt.“ Eine Phantasiewelt augenscheinlich, denn in blühender Frühlingslandschaft steht ein junger Mann und hat eine Vision von schönen jungen Mädchen, die in blauen Schleiergewändern einherschreiten, um ihn in ihren Reigen zu ziehen. Das Bild ist in der Tat eine Welt für sich, vielleicht der Böcklinschen benachbart. Eine tieftonige Natur mit starken Farben, deren Harmonie das Auge betäubt und dennoch Wohllaut ist. Eine Steigerung unserer Landschaft ins Tropische; Maximilian Lenz ist nicht umsonst jahrelang in Südamerika gewesen. Jedenfalls wissen wir nun, daß Wien noch einen Koloristen besitzt. Wilhelm B e r n a t z i k dagegen schwelgt noch immer in der Feuchtigkeit eines tiefen Grün-in-Grün an weiß daherschwellendem Wasser. Bei Lundenburg holt er sich das, und findet jedesmal einen neuen Reiz darin. Das erstemal stellte er eine schwarze Figur hinein, das zweitemal eine rote Blume, jetzt ist das Grün mit dem Weiß allein, sie können sich ungestört gegenseitig durchdringen.

Hans S c h w a i g e r wiederholt seine „Vlamisch Straat“ in Brügge, die bei Miethke in Tempera hängt, in Wasserfarben. Luft und Sonne sehen dadurch noch wässeriger aus. Selbst die vielen Beguinen, die in ihren schwarzen Mänteln (Faillen) und weißen Kopftüchern umhertrippeln, müssen sich ihr Schwarz in Grau auflösen lassen. Das liegt dort so in der Luft, die von Ostende herkommt. Dann haben wir Otto F r i e d r i c h s „Vierte Galerie in der Hofoper“, eine Szene mit gutem künstlichem Licht, dessen umherfließende Rötlichkeit vielleicht an den Krakauer Mehoffer erinnert. Auch ein altmodisch gesundes Porträt des Stechers Prof. W. Hecht ist von ihm. Desto moderner ist das Damenporträt K u r z w e i l s, im gelben Kleide, auf grün geblümtem Kanapee; es ist freilich nicht beherrscht. H o h e n b e r g e r bringt außer einem neuen Chiemsee, der doch zu blutleer aus-

gefallen, eine feine Aktstudie. Von Ernst Stöhr hängen im Hoffmannzimmer einige kleine Intérieurs mit Dämmerungen von verschiedener Tonart; wir ziehen die graue der gelben vor. Anton Nowak hat in mehreren Landschaften („Kürbisfeld“, „Sonnige Straße“) auffallend gute Einzelheiten. Schließlich sind zwei ganz Junge zu vermerken. Der eine ist Ferdinand Andri, der gleich reihenweise gekauft wird, ein wenig selbst vom Ministerium. Er ist eine Art Erfindung Ernst Stöhrs; sie sind beide in St. Pölten heimisch. Stöhr hat ihn von Anfang an gefördert. Er begann in Wien und ging dann nach Karlsruhe; war bei Klaus Meyer, von dem er aber glücklicherweise nichts angenommen hat. Mit Hermann Baisch machte er eine Studienreise durch Tirol, das kann ihm nur genützt haben. Dann heiratete er unsere Landsmännin, die Malerin Charlotte Hampel. Auch am Kaiser-Panorama hat er mitgefegt, was aber seiner Seele nicht besonders wohl tat. Jetzt staunt man über seine kräftigen Freilichtstudien in Öl und die Aquarell- und Pastellstudien, namentlich aus Galizien. Er ist ein Frischer und hat was vor sich. Der andere Junge ist der Preßburger Ferdinand Dorsch, der zum erstenmal vor dieses feine Publikum gelangt. Sein Dreibild: „Ein deutsches Lied“ hat die Stimmung des Befreiungskrieges. Abendstimmung, eine Palette voll düsterer Empfindungen. Aber der Ausdruck hat malerischen Wert. Zählen wir Dorsch zum Nachwuchs des Nachwuchses.

(29. März 1899.)

Klamsch.

Ein Wort, das morgen modern sein wird.

Im Sezessionshause hatten sie eben den großen Mark Anton aufgebaut. Nun stellten sie ihm sein prächtiges Mosaikgehäuse zusammen. Zur Rechten und Linken des Kolosses erhoben sich bereits die beiden Säulen, man behängte sie gerade mit den Ehrenschildern des mächtigen Römers. „Was kommt denn oben auf die Säulen?“ fragte ich Kolo Moser. — „Na, auch so Klämsche“, erwiderte er mit dem Zwinkern, das man an ihm kennt. Es sieht aus, als trage er ein unsichtbares Monokel.

Richtig, Klämsche. Vorigen Herbst, als Mosers Jungfrauenfries bereits an die Rückseite des Hauses hinsilhouettiert war, hatte ich angesichts dieses Wandschmuckes Engelhart gefragt, was denn die drei hellblauen Wellenlinien zu bedeuten hätten, die den Reigen begleiten. „Ja, ich weiß nicht,“ war seine Antwort, „da müssen Sie den Moser fragen.“ Ich fragte also den Moser. Er klemmte sein unsichtbares Monokel ins Auge und sagte: „Na, so Klamsch halt.“ Diese Antwort schneidet in der Sezession alles weitere Fragen ab. Das ist das letzte Argument, bei dem die Sache ins Undefinierbare mündet. Als ich noch ganz Neuling war, vermaß ich mich einmal weiter zu fragen: „Was heißt das eigentlich: Klamsch?“ Ich wollte das Geheimnis des oft wiederkehrenden Wortes durchaus ergründen. Aber die Antwort war: „Ja, Klamsch, das ist halt so ein Schlamsch.“ Nun wußte ich's genau. Bald darauf traf ich Vinzenz Chiavacci. Das ist bekanntlich, als ob einer dem Wiener Sprachgeist persönlich begegnete. Ich fragte ihn,

ob es im Wiener Dialekt ein Wort „Klamsch“ oder „Schlamsch“ gebe. Er verneinte es bestimmt. Da ließ ich mir in einer Buchhandlung Hügels Wörterbuch der Wiener Mundart geben. Ich suchte Klamsch, ich suchte Schlamsch; vergebens. „Hügel unbekannt“, würde in einem Antiquarkatalog dabeistehen, wie bei Eroticis „Hayn unbekannt“ und bei französischen Anonymen „Barbier unbekannt“. Mittlerweile verkehrte ich viel in der Sezession. Etliche von ihnen sitzen allabendlich in einem Hinterstübchen beim „Rössel“ auf der Wieden. Da wird ziemlich viel „geklamscht“. Sie haben nämlich das Wort auch zum Zeitwort verarbeitet. Vor einigen Tagen nun, als zufällig Olbrich anwesend war, brachte ich den Klamsch zur Abwechslung wieder aufs Tapet. Da verrieten sie mir endlich, das Wort stamme von Olbrich her. Er habe es in die Sezession gebracht, wo nicht gar eigenhändig verfertigt. Aber Olbrich lehnte die Urheberschaft entschieden ab. Er habe das Wort auf dem Naschmarkt aufgelesen, wo er einen Gassenjungen zum anderen sagen hörte: „Geh zu, du Klamschbruder!“

Item, das Wort Klamsch ist das Hauptwort der Sezession geworden. Eigentlich hat es mehr einen Klang, wie etwas Unartikuliertes, weil man ja seinen Sinn nicht recht kennt. Es ist eine Art Empfindungslaut geworden, den man traurig oder lustig, selbstbewußt oder halb verschämt aussprechen kann. Als das Haus der Sezession fertig war, hieß es stolz: „Das ist doch einmal ein Klamsch!“ Und wenn beim „Rössel“ recht viel Unzurechnungsfähiges geredet worden, entschuldigt man sich beim Gaste wegen des Klamsches. Einmal, als Olbrich nach vielen Monaten Tages- und Nachtarbeit zu kurzer Erholung in die Heimat reiste, sandten sie ihm dahin einen Geburtstagsklamsch nach. Mehrere Abende sah ich beim „Rössel“ zu, wie dieser Klamsch gemacht wurde. Auch die Kellnerjungen sahen eifrig zu, denn sie sind feurige Sezessionisten. Einer betreibt sogar die Kunst, Speisekarten und Ansichtskarten mit Linienlandschaften im Stile Adolf Böhms zu illustrieren. Warum auch nicht? Sind doch selbst im gestrengen Justizpalast kürzlich schon Protokolle aufgetaucht, deren Kopf in kecker sezessionistischer Schrift geschrieben war. Natürlich waren es nur „zum internen Gebrauch“ bestimmte. Jener Geburtstagsklamsch also bestand aus einem großen Album, dessen Bilderschmuck, Text und Einband von allen den Herren nach dem Souper fabriziert wurde. Das dauerte mehrere Abende. Als Material zur Herstellung all der Bilder wurde gewöhnliches Buntpapier verwendet. Die gellendsten Farben, aber auch marmorierte, gesprenkelte, getüpfelte Papiere. Der Deckel war eine Landschaft von Böhm, nach Art seiner Ledermosaiken. Eine Hügellandschaft im Herbst, mit bunten Wäldern und einer grellgrünen Halde dazwischen. Das buntgesprenkelte Herbstlaub und die grüne Wiese waren köstlich. Eine andere Papiersorte ergab einen Birkenwald von einer Naturwahrheit, über alle Natur hinaus. Darin kniete Moser und wurde von einer Dame, wahrscheinlich der Kunst, gesegnet. Eine wagerecht marmorierte Sorte lieferte vortreffliches Meer, hinter dem man eine kühne Sonne untergehen ließ. Auch „Buchschmuck“ wurde weidlich ausgeschnitten und eingeklebt. Die Schere hatte da erstaunliche Einfälle.

Das Ganze wurde ein förmliches Prachtwerk. Im Künstlerhause werden sie sagen: „Aber das ist ja Gschnas!“ Nein, es war kein Gschnas, es war Klamsch. Kein ernster, sondern spaßhafter Klamsch. Das kennzeichnende Merkmal des Klamsch ist nämlich, daß er „Qualität“ haben muß. Qualität, im Ateliersinn. Das heißt, es muß künstlerische Empfindung darin sein. Etwas, was man ebensogut ernst nehmen könnte, aber man darf sich gottlob den Luxus gestatten, die Idee als Spaß zu verschleudern. Qualität haben, ist schließlich alles. Das ist dann Kunst. Es ist Niveau. Jene höher gerückte Durchschnittslinie, um die der Kampf der Sezessionen geht, unter anderen schönen Dingen. In jenem Geburtstagsklamsch lag so viel umdeutende Phantasie und unbewußte Stilerfindung, daß er auf einer Ausstellung Figur gemacht hätte. Wo war denn die Grenzlinie, die in den Künstler-Cabarets des Montmartre Gschnas von Klamsch schied? Die Künstler und Dichter der Butte herrschen jetzt im Salon und in der Comédie. Renoir, Willette, Steinlen, Forain, Grasset, Caran d'Ache; und die Poeten des chat noir, die Courteline, Donnay, Fragerolle und wie sie alle heißen. Der Knabe Goethe führte auf seinem Puppentheater den „Doktor Faustus“ auf; in Puppentheatern und Schattentheatern kam den Jungen von Paris der Mut, Courage zu haben.

Klamsch — das Wort ist unbezahlbar. Es bezeichnet das Ding, das der Wiener heute nicht geschenkt nimmt und das er morgen rasend kaufen wird. Vielleicht erst übermorgen. Das Ding, das ihn zum Schütteln seiner zahlreichen Köpfe und zum Zucken seiner zahllosen Schultern reizt. Einstweilen. Das Ding, das an aller Korrektheit der Korrekten vorbeigaukelt und über jeden Gesichtskreis geht, der mit einem Zirkel gezogen ist. Das Ding, das die Studierten nie studiert haben und der Schulverstand nie versteht. Das Ding, das im Menschen liegt, weil er auch ein Stück Natur ist, zu dem er sich aber als Gebildeter nicht recht herablassen mag. Das Ding, das man ihm nie angewöhnt und angeschult hat, in dem er also keinen Sinn findet. Den Naturlaut, den der Städtische nie vernommen. Den einzelnen Willen, der aus dem allgemeinen Müssen herausstrebt. Den Übermut, der dem Bourgeois schon im Kinderreim verboten wird, ohne den aber kein Schaffen denkbar ist. Die Tollheit, durch die man hindurch muß, um sich frei zu fühlen. Die große Bewegung des Abschüttelns und den Fußtritt für allen Plunder. Das köstliche Justamentsgefühl eines befreiten Künstlers, der selbstherrlich und unverantwortlich, wie die Unmündigen, zuletzt doch immer der Klügere gewesen ist. Diese und andere Momente zusammen, diesen ungeheuerlichen Knäuel von Ernst, diesen ganzen Haufen von Schicksal, Karriere, Daseinszweck, Lebensleistung, Genuß, Gelingen und Scheitern zu umfassen, gibt es kein ernstes Wort. Aber einige sind so unglaublich jung, so unerlaubt keck, und so unbesonnen und unbekümmert, ob sie ausgelacht werden oder nicht, daß sie für all das und noch viel mehr Ungesagtes und Ungedachtes ein scherzhaftes Wort hinwerfen, eine spaßige Silbe nur: Klamsch. Man lache sie gefälligst aus, das wird dem Klamsch nur die Krone aufsetzen.

Und so sitzen sie beisammen und klamschen. Von Kunst reden

sie eigentlich am wenigsten. Aber sie halten sich gegenseitig in Stimmung. Einer stimmt den anderen. Nicht nach einem Programm, wie auf einer „Grünen Insel“, sondern wie es just in der Luft liegt. Es ist auch kein Bund zur gegenseitigen Hätschelung. Eher wird massenhaft geneckt, ja gekratzt, aber streng „keimfrei“. Sie halten auch merkwürdig zusammen. Der Klamsch ist ein guter Kitt. Kein Wunder, daß sich der Brüderschaft nachgerade eine Art Form auferlegen will. An rechten Klamschabenden werfen sich merkwürdige Scherzprojekte auf. Ein altes Kloster zu mieten und darin gemeinsam zu hausen. Oder sich „in den Höhlen des Bisamberges“ einzunisten, die dazu freilich erst gegraben werden müßten. Der ganze Bisamberg von den Sezessionisten unterminiert, mit Gängen kreuz und quer, und ringsherum lauter Höhlen, aus denen Sezessionisten herausstarren. Wenn sich die Herren mit vereinten Kräften an so ein Problem, wie das Bisambergprojekt, machen, kommt ein gehöriger Klamsch heraus. Aber Olbrich plant tatsächlich eine Kolonie, draußen an der Stadtbahn, mit kleinen Cottages für die Mitglieder und einem großen gemeinsamen Atelier. Das könnte etwas werden. Das wäre die freie moderne Akademie, die Nichtakademie, die mitten im Leben und Streben steht. Einstweilen malt man in der Sezession mit goldenen Pinseln. Tatsächlich. Ein reicher Freund ihrer Kunst lud neulich alle zu Tische und jeder fand bei seinem Besteck einen feinen Marderpinsel mit goldenem Stiel. Das war ein guter Klamsch; er hat allgemeinen Beifall gefunden.

(2. April 1899.)

Die Jubiläumskirche.

(Ausstellung der Entwürfe im Österreichischen Museum.)

Dieser Frühling wird für die österreichisch-ungarische Baugeschichte denkwürdig bleiben. Was stattgefunden hat, ist nicht mehr noch weniger, als daß das schulmäßige Kopieren der historischen Baustile in beiden Reichshälften zugleich ad absurdum geführt wurde. Wie eine Fügung des Schicksals sieht es aus, daß dieser Bankerott in Wien und Budapest gleichzeitig ausbrach. Oder vielmehr, es ist gar nicht zu verwundern, denn es beweist bloß, daß die Sache reif ist, daß der Augenblick gekommen ist, wo die Notwendigkeit des Umschwunges überall gleich lebhaft empfunden wird. In beiden Hauptstädten haben wichtige Preisbewerbungen stattgefunden; in Wien für die Jubiläumskirche an der Reichsbrücke, in Budapest für den Leopoldstädter Tempelbau, für den eine volle Million verwendet werden soll.

Hier wie dort war die Bewerbung lebhaft und es wurden zahlreiche Preise zuerkannt, aber hier wie dort ist das Ergebnis eine Enttäuschung und Verlegenheit. Es ist kein Entwurf zutage getreten, den man ausgeführt sehen möchte, hüben wie drüben erschallt der Ruf nach einer neuen, engeren Konkurrenz. Ist ein stärkerer Beweis denkbar, daß die Kopierkunst der vorigen Generation tot ist, da selbst ihre besten Epigonen nichts mehr hervorbringen, was dem lebendigen Zweck und dem nachgerade doch aufgefrischten Geschmack der Zeit-

genossen genügt? Es ist nicht mehr zu leugnen, daß der Sinn der Bevölkerung dem Neuen zuneigt, daß sie die tote Schulkunst als ein Wiederkäuen von archäologischen Formeln empfindet, die unseren Bedürfnissen nicht entsprechen können und mit unserem Empfinden nichts gemein haben.

Nicht weniger als 48 Entwürfe sind im Museum ausgestellt. Neun Preise wurden erteilt und etliche Pläne zum Ankauf empfohlen. Man sollte also meinen, daß eine Menge Verwertbares gewonnen sei, aber das Gegenteil ist der Fall. Die fatale Kunst der Präzedenzfälle herrscht vor, das Abschreiben des Dagewesenen, das vor Jahrhunderten gepaßt hat und heute ein unbequemes Kostüm ist. Nur ab und zu regt sich ein moderner Zug, irgendein Wagnerschüler. Die Besten dieses Kreises haben sich freilich nicht beteiligt, denn schon die Zusammensetzung der Jury aus lauter Anhängern der alten Schulstile mußte ihnen das Mittun aussichtslos erscheinen lassen. Dabei ist zu bemerken, daß diese Preisrichter aus dem Auslande berufen wurden, was die Kosten der verfehlten Preisausschreibung noch gesteigert hat. So waren die Unmodernen ziemlich unter sich und es entspann sich, wie so oft schon, der leidige Wettstreit in Zitaten aus den Werken längst verstorbener Originalkünstler. Erstaunlich ist dabei, mit welcher Naivetät dies oft geschah. Manchen Bewerbern hatte es irgendein altes Wiener Vorbild angetan, es kommen mehrere Nachahmungen unserer Peterskirche und allerlei Varianten der Karlskirche vor, mit oder ohne Durchfahrt unter den Flügeln. Als ob die Wiener an einer einzigen, aber guten, Peters- oder Karlskirche nicht genug hätten. Doch man sucht ja auch gegenwärtig einen Platz in Wien, wo man den Donnerbrunnen ein zweitesmal aufstellen könnte, mit den alten, ausgebesserten Bleifiguren. Man schenke ihn doch lieber irgend einer Provinzhauptstadt!...*) Unsere Achtundvierzig also ergehen sich munter in romanischen, gotischen, romanisch gotischen, Renaissance- und Barock-Reminiszenzen, wobei einige der Barocken sich allerlei kleine sezessionistische Seitensprünge, aber nur in der Ornamentik, erlauben. Das hat natürlich seinen eigenen Humor. Seltsam ist dabei vor allem, daß kein einziger es zuwege gebracht hat, den Charakter einer Jubiläumskirche als solchen ausreichend zu betonen. (Die hie und da aufgesteckten Kronen machen sich so schlecht als möglich.) Ein gemeinsamer Zug aller ist, vielleicht mit einer einzigen Ausnahme, daß die im Programm vorgeschriebene Kaiserin Elisabeth-Gedenkkapelle keine monumentale Lösung findet. Sie erscheint meist als ein unbequemes Anhängsel, das man als Gegenstück für die Sakristei oder sonstwie unterbringt, während sie doch berufen ist, zu den interessantesten organischen, konstruktiven Lösungen anzuregen. Von einer kühnen und schönen Raumbildung, wie sie die modernen technischen Hilfsmittel gestatten, ist natürlich nirgends die Rede. Was hätten die großen Alten gemacht, wenn sie unsere Eisenkonstruktionen und unseren Monierbau gehabt hätten! Die Vertreter der halbvergangenen

*) Warum denn? Man stelle ihn wieder auf den „Mehlmarkt", wo er früher stand, und schicke die Bronze-Neugüsse in die Provinz.

Schulen tasten sich noch jetzt mühsam von Pfeiler zu Pfeiler, kämpfen altväterisch gegen Seitenschübe, wie sie der Moderne gar nicht mehr kennt, und sind stolz auf Spannweiten, die den Modernen als Kinderspiel erscheinen. Dabei bleibt die praktische Seite, die ein Mensch von heute nicht mehr entbehren kann, ganz aus dem Spiel. Kein einziger der Bewerber hat auch nur an Heizung gedacht! Die optischen und akustischen Notwendigkeiten sind vernachlässigt, desgleichen die Erfordernisse der persönlichen Sicherheit, bei Gedränge, Panik u. dgl. Aber es wird ja selbst liturgischen Bedürfnissen nicht Rechnung getragen, man sucht vergebens Kreuzwegstationen, oder eine Paramentenkammer, oder eine Kanzel, die auch nur den Hörbedingungen eines Klublokals entspräche. Man erstaunt, obwohl man es ja weiß, wie wenig diese Architekten denken können. In der modernen Baukunst ist Denken das erste, in der der verflossenen Generation wurde man bloß zum Wiederholen dessen gedrillt, was „vor uns ein weiser Mann gedacht". In England oder Amerika würden heute solche Kirchenentwürfe gewiß nicht prämiiert. Selbst wo die alten Stile noch nachgeahmt werden, geschieht es in denkender Weise. Der moderne Mensch mit seinen Kulturgewohnheiten, seiner Hygiene, seinen Nervenbedürfnissen darf nicht zu kurz kommen. Oder darf man die Verrichtung der Andacht durch absichtlich primitive Einrichtungen erschweren, die sich ein modernes Publikum nicht einmal beim Konzertgenuß, also einer viel weniger wichtigen Sache, gefallen lassen würde?

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen könnten wir uns eigentlich das Eingehen auf einzelne Entwürfe erlassen. Die Krankheit der meisten ist der Geist, aus dem sie geflossen. Sie bewegen sich in einer Richtung, in der nichts Lebensfähiges zu erreichen ist. Nur irgend ein überragendes Genie könnte für die Opfer, die der moderne Mensch hier bringen muß, entschädigen. Ein solches aber ist, wie die Herren selber zugeben dürften, nicht vorhanden. Der erste Preis fiel dem Professor Viktor Luntz zu. Er ist der Nachfolger Friedrich Schmidts an der Spitze der Schmidtschule und käme hier zum ersten Male zu einem großen Bau. Leider zeigt sein Entwurf im romanisch-gotischen Übergangsstil die oben gekennzeichneten Gebrechen in besonders starker Ausprägung. Eine schulgerechte Professorenarbeit mit allen Kennzeichen einer tüchtigen Schultradition, aber ohne Phantasie und ohne irgend etwas, was dem heutigen Empfinden entgegenkommt. Man darf wohl sagen: eine Kirche ohne Gemüt, wie ja schließlich jede Nachahmung, selbst der gemütvollsten Kirchen von einst. In dieser Hinsicht ist noch der Ferstlsche Entwurf, der den zweiten Preis erhielt, vorzuziehen. Max Freiherr von Ferstl gibt wenigstens eine malerische Baugruppe, die innen reich ist an lauschigen Partien und wiederum malerischen Durchblicken. Seine Kirche erinnert an den Cottagestil gewisser englischer Provinzkirchlein, die allerdings noch den tiefgrünen Efeuschmuck Altenglands wie eine kostbare Pelzverbrämung am Leibe haben. Nur sind hier mehrere solche angelsächsische Kirchen und Kapellen von verschiedener Form vereinigt, dabei aber die Hauptteile bis ins Burgmäßige gesteigert. Zahlreiche rote Ziegeldächer gehen tief herab, eines schon unmittelbar über dem Portal an der Fassade. Viele Winkel

springen ein, zahlreiche Kapellen bauen sich heraus, namentlich an der Chorseite, die ein ganzes System von Kapellen bildet. Diese Seite wäre der Anlage nach dem Donaustrome zugekehrt und könnte ja ihre malerische Wirkung tun. Im Inneren aber rächt sich das alles, indem die Raumwirkung verzettelt wird und in allerlei hübschen Kleinigkeiten aufgeht. Das dadurch entstehende „Winkelwerk“ ist gerade das, was der moderne Architekt am wenigsten mag, schon weil er technisch so gar nicht darauf angewiesen ist. Unter den zweiten Preisen ist etwa der Entwurf Emil Artmanns hervorzuheben, der wenigstens eine Raumlösung im großen bringt; unter den übrigen Entwürfen der von Mattauschek (Wagnerschule), der am Raume scheitert, aber im Detail modernen künstlerischen Geist verrät. Noch ein anderer Wagnerianer, Leopold Bauer, ist mit seinem Entwurf aufgefallen, der allerdings mit seinem als „Wahrzeichen“ an der Donau beabsichtigten Campanile, einem förmlichen Leuchtturm, trotz talentvoller Einzelheiten nicht ausführbar ist.

Und so stehen die Auftraggeber jetzt augenscheinlich vor der Notwendigkeit, ihren Auftrag noch einmal zu geben. Zu dem vielen Lehrgelde, das bei solchen Anlässen schon bezahlt worden, ist eine beträchtliche Summe hinzugekommen. Möchte es wenigstens schließlich der Sache genutzt haben!

(9. April 1899.)

Bilder.

Ausstellung der Sezession.

Unter den fremden Gästen der Sezession ist uns diesmal Gotthard Kuehl der liebste. Im gelben Saale hat er eine ganze Reihe neuer Bilder hängen. Die Frische, die davon ausgeht, ist außerordentlich. Ein reiner Zufall verdoppelt sie noch. Mitten unter ihnen hängt nämlich, an einem Ehrenplatze, der „Wintermorgen“ des Glasgowers Harrington Mann. Ein treffliches Bild. Harrington Mann ist kein gewöhnlicher Künstler. Er ist ein Alleskönner in zehnerlei Techniken und Formaten, von Kartons zu Glasfenstern bis zu Freiluftstudien und von flotten Damenbildnissen bis zu den neun reizenden Wandbildern über schottische Lieder und weibliche Handarbeiten, die er für eine weibliche Erziehungsanstalt in Dumbartonshire gemalt hat. Dabei ist er ohne Zweifel ein Kenner der Natur, schon die Mannigfaltigkeit seines Weiß in jenem Winterbilde verrät es. Aber mitten unter diesen Kuehls sieht er wie ein glatter Salonmann aus. Wie ein Boulanger- und Lefebvre-Schüler aus der Julian-Schule in Paris, der er ja wirklich ist. Es wiederholt sich das nämliche Schauspiel, das zwei vollwichtigen Schotten im grauen Saale widerfährt. Der eine ist Robert Burns. Sein Bild: „Ein Mädchen“ ist in der Art Brangwyns gemalt, in satten und matten orientalischen Teppichfarben, durch die es heimlich glüht und lodert. Ein herrlicher Ton, der auch als Fleischton zu seltener Schönheit gedeiht, faßt alles zusammen. Das ist ein dekorativer Fleck von nicht gewöhnlicher Stärke.

Das Seitenstück dazu, in hellerer Tonart, ist Bessie Mac Nicols: „Tritoma“, ein junges Mädchen unter hoch aufschießenden Blumen. Es ist gleichfalls mit brillanter Fleckkunst hingesetzt und ganz lebendig von der Elastizität des „Anschlags“, wie man bei einem Klavierspieler sagen würde. Aber zwischen diesen Bildern hängt Klimts „Schubert“. Und das elektrische Vibrieren, der Flimmer von Luft und Licht in diesem Bilde (von drei Uhr nachmittags an) geht so in die Nerven, daß es seine beiden Nachbarn entkräftet. Sie werden neben ihm zur stillen Tapete. In den Bildern Gotthard Kuehls regt sich der Nerv ähnlich. Sein Anschlag ist härter, strammer, nördlicher, aber es ist schon rhythmischer Klang darin. Makart hatte das in hohem Grade. Wenn er den Pinsel voll nahm und eine Linie zog, war sie auch schon durch und durch modelliert. Man staunt immer wieder, daß Kuehl einst in Paris elegante Genreszenen gemalt haben soll. Ganz plötzlich wurde ihm das zuwider und er ging heim nach Lübeck, zu den herberen Farben des Nordens, die im Kunsthandel noch keinen Kurs hatten. Kalk, Ruß, Ziegelrot, gelbe Ölfarbe, berlinerblau beschnörkelte Kirchenmöbel, das gab eine neue, angenehm barbarische Palette. Und dazu die Keckheit, jeden Fleck als ungemischte Wahrheit hinzusetzen; mag der Beschauer sich das Ganze mischen nach seinem eigenen Sehapparat. Da ist ein „Intérieur mit grünem Koffer“. Es ist ein Vorzimmer in Kuehls eigener Wohnung zu Dresden. Über den Koffer zuckt in eckigen Brüchen ein grüner Blitz, ein Lichtstrahl vom Fenster her. Er springt dann auf einen roten Sessel, von da hinab auf den hellen Boden; er transponiert sich in drei Farben. Heute ereignen sich solche Wunder im Vorzimmer, früher beachtete man sie nicht einmal im Salon. Hinten ist ein Durchblick ins Atelier des Meisters. Tageshelle darin, hell gekleidete Personen, weiße Gipse, blitzende Goldrahmen. Früher hieß das alles unmalerisch und war verboten; heute ist es malerisch und erstrebenswert. Wir haben andere Augen bekommen. Das Bild ist eine Perle, der ganze, echte Kuehl. Er braucht übrigens gar nicht auszugehen, um solche Dinge zu malen. Ein anderes Bild stellt seinen eigenen roten Salon dar. Zehnerlei Rot in einem Raume, die ganze Symphonie, und unter dem roten Lampenschirm auf dem roten Sofa ein rotes Kleid. Die Dame, die es anhat, ist seine Frau. Nächstens wird uns Kuehl seinen himmelblauen Salon malen, dann sein türkisblaues Zimmer. Er ist nämlich so in vollständigen Farbenmusikstücken eingerichtet. Seitdem Kuehl Professor in Dresden ist, malt er natürlich viel dortige Ansichten. Da sind z. B. gleich mehrere Augustusbrücken. Die große ist ganz von Nachmittagssonne durchtränkt. Ihr rosiger Schein mischt sich mit dem strömenden Wasser Welle für Welle. Solche moderne Verklärung ist dieser ehrwürdigen Brücke noch nie angediehen. Diese unvergleichliche Beleuchtungsstudie, mit deren Feinheiten man nicht fertig wird (man betrachte etwa die Luftperspektive des breiten Asphalttrottoirs links), ist allerdings etwas wie eine Schwenkung Kuehls, zu Fritz Thaulow hin. Vielleicht. Möglicherweise nur um zu zeigen, daß er das auch kann, und wieder anders kann. Wie vorzüglich, und wiederum völlig Kuehlisch, ist das kleine Hafen-

bild von Hamburg mit seinem toten, grauen Wasser. Es hängt über einer köstlich hingekreideten kleinen Augustusbrücke mit Schnee. Die Wiener finden diese Bilder ... zu teuer.

Um so mehr freut es uns, daß Albert Baertsoen, der zum erstenmal in Wien ist, hier so durchgegriffen hat. Seine „Weiße Wolke“, die schon mancherlei Städte gesehen, hat erst hier einen Käufer gefunden. Sie wird ihm zu dauernder Freude gereichen und in zwei Jahren das Doppelte wert sein. Überhaupt ist Baertsoen jetzt noch ein „Geschäft“, denn es wächst in ihm ein Weltmeister heran. Dieser junge Genter ist erst zweiunddreißig Jahre alt und hängt schon seit vier Jahren im Luxembourg. Er war ursprünglich zum Kaufmann bestimmt, dilettierte aber nebenher mit dem Pinsel; Spachtel vielmehr. Schon 1887 hatte er die Stirne, den Pariser Salon zu beschicken, und siehe, der Zwanzigjährige wurde nicht abgewiesen. Vielmehr erregte sein großes Bild: „Kanal an einem Maimorgen“ Aufsehen. Nun hängte er den Kaufmann an den Nagel und ging nach Paris, zu Roll, bei dem er zwei Jahre arbeitete. Er malte da hauptsächlich Figuren; in seinen Bildern wurde er mehr ein Maler von Örtlichkeiten und deren Stimmungen, fast ohne Staffage. Natürlich ging er alsbald zur Sezession über und stellt alljährlich auf dem Marsfelde aus. In Brüssel, München, Dresden, Venedig, Budapest hat er sich Ruhm geholt. Sein Stoff ist ausschließlich die Heimat. Tote Städte in halbtoten Farben, die er mit eigentümlicher Kunst aufzuwecken weiß. Schlafende Kanäle und alte Kais, über denen die Dämmerungen eines wässerigen Klimas brüten. Eine märchenhafte Stille hat er auf der Palette. Was ist dieser „kleine Hof“ (Flandern), den man jetzt hier sieht, für eine Rarität an Versunkenheit und unbewußtem Lächeln. Und so weiter die anderen Sachen. Dabei ist Baertsoen ungemein selbständig. Er schmeckt nach gar keiner Schule. In seinen Bildern ist nur Natur und er selber. Sein Element ist das Wehende, unbestimmt Umherfließende in der Luft und an den Dingen. Selbst wo er Kraft hat, wie an jenen prächtigen roten Dächern, über denen jene großartige weiße Wolke aufsteigt, sind es nicht die Körper, die er gibt, sondern die Seele der Dinge, der Schein ihrer Seele. Er hat etwas merkwürdig Ungreifbares, und ist doch so wahr, daß man in ihn hineintreten könnte. Auch etliche Radierungen sind von ihm da. Eine, die alte Straße in Seeland, hat gelegentlich auch „Studio“ wiedergegeben. „Un Belge, mais un bon Belge“, sagen die Franzosen.

Wir beeilen uns, an einigen anderen Meistern von älterem Ruhm vorüberzukommen. Wenn man sich mit ihnen einläßt, wird man nicht fertig. Unter drei Bildern von Fritz Thaulow findet man die oft in Zeitschriften erscheinende „Alte Fabrik“ mit roten Ziegeln und weißem Schnee. Weiß natürlich mit Anführungszeichen. In der „Abendmesse“ (Dieppe) ist ein Zipfel von blau leuchtendem Abendhimmel gegen das Kerzenlicht gesetzt, das durch farbige Glasfenster in die fledermausgraue Dämmerung herausfällt. Diese drei Elemente der Lichtwirkung sind von erlesener Feinheit; man bemerkt es gar nicht, bis man von einem ersten Eindruck der Langweile zurückgekommen. Peter Kroyers Selbstbildnis, in weißem Flanell und

hellster Sommersonne, am Meere, vor der Staffelei, ist eine erstaunliche Erfindung des modernen Menschen. Raffael, Tizian und Rubens zusammengenommen hatten davon keine Ahnung. Rembrandt soll einmal davon geträumt haben, kurz nach seiner Hochzeit mit der geliebten Saskia. Von Antonio de la Gandara sieht man zwischen etlichen seiner hübschen Park-Nippes das hochelegante Sitzbildnis der Gräfin Noailles. Es ist ein urfranzösisches Meisterstück. Empire von unserem fin de siècle. Ganz blau-in-blau, aber so getönt, daß der Eindruck fast grau ist; gleichsam ein dünner Aufguß des großen Saphirs, den uns die Dame an einem ihrer langen, schlanken Finger eigens unter die Augen schiebt. Man denke sich dieses Bild gefälligst in ein gelblich-rosiges Boudoir. Seine Herkunft von den Pastellen der Pompadourzeit liegt übrigens auf der Hand. Ganz der bläuliche Fleischton La Tours; nur freilich dazu die Überschlankheiten der engen Empiretracht. Gemacht mit unübertrefflicher Eleganz; die spiegelnde Seide in ihren langen Brüchen, die flimmernden Pailletten, das Arabeskenhafte der ganzen Erscheinung. Eine pikante Zwischenstufe zwischen Mensch und Puppe. Dagegen Besnards Damenporträt, mit Fensterlicht von hinten her, das um alle Kurven des Décolletés herumschleicht, in den „Selbstschatten“ hinein; dazu alle die Reflexe von allen den Tönen. Und doch ein starkes Ganzes von Farbe. Dagegen ist ein Sonnenuntergang auf dem Meere, von demselben Meister, nur ein interessanter Versuch, ob mit Himbeersaft ein genießbares Knickebein zustande käme. René Billotte mit seinen staubigen Banlieue-Motiven, Armand Berton mit seinen entkleideten Fleischfarben im sfumato („ton corps vague et pourtant dodu“, sagt Paul Verlaine) sind in Wien beliebt geworden. C. Guillaume Rogers delikat vernebeltes Phantasie-Sommerfest mit rotgelblichen Ballons zwischen graugrünlichen Toiletten und Bankanstrichen ist ein virtuoses Zierstück für ein Damenzimmer; es war auch alsbald verkauft.

Die Glasgower haben die Ausstellung reichlich beschickt. Sie sind noch immer „boys“, wenige haben das vierzigste Jahr erreicht. Allerdings, seitdem sie mit ihren wilden Naturstudien zum ersten Male in unser Künstlerhaus eingebrochen, sind sie stark abgegoren. Die Manieren haben sich so ziemlich festgestellt, bei manchem ist auch ein Teil des Spiritus verflogen. Wenn man ihre Lebensläufe verfolgt, sieht man sie meist aus der tollen Natur irgendeiner zahmen Schule zustreben, an der irgendein geschickter Franzose lehrt, zum Beispiel Legros an Slade's School. Sie gehen sogar meist nach Paris zu irgendeinem glatten Meister, in der Regel auf zwei Jahre. Dann kehren sie gekämmt und gewaschen in die Natur zurück, die nun freilich auch ein wenig gekämmt und gewaschen aussehen wird. Manche empfinden dann aber wirklich das Bedürfnis, zu „verlernen“. Erst wenn man durch die Zivilisation hindurchgegangen, fühlt man so recht den Wert des Gegenteils, d. h. wenn man stark genug war, sich auf jenem Durchgange nicht zu verlieren. Der Maler muß sich in allem Möglichen „herumgekugelt“ haben, wie der Schauspieler. Da ist Macaulay Stevenson, den die Galerien des Kontinents jetzt wohl am meisten kaufen. Der lebt überhaupt auf dem Lande,

mitten in üppiger Bodenkultur und mannigfaltigster Landschaft. Dort spinnt er an seinen Dämmerungen und Mondscheinen und spintisiert an den Feinheiten seines Baumschlags. Er arbeitet fortwährend, aber langsam und gründlich, obwohl seine Sachen wie hingehaucht aussehen. Er ist hier jetzt sehr gut vertreten. Desgleichen Grosvenor Thomas, der Australier. Er ist in Sydney geboren und hat jahrelang in Südamerika gelebt. Seit 1885 erst lebt er in Glasgow. Der japanische Farbendruck und die französischen Romantiker haben auf ihn gewirkt, überhaupt hat er viel Japanisches gemalt. Einer der Ur-Japaner ist freilich Edward Hornel, der mit seinem Panneau „Spielende Kinder" jetzt zum ersten Male hier erscheint. Auch er ist Australier von Geburt, hat aber zwei Jahre in Japan gelebt und dann mit Vorliebe japanische Landschaften und Genrebilder gemalt. Er gehört in die Gruppe Brangwyn, der der Farbenfleck als solcher, mit seinen dynamischen Eigenschaften, also dekorative Wirkung, die Hauptsache ist. Brangwyn selbst, von Walliser Eltern in Brügge geboren, bei William Morris erzogen, ist in drei Weltteilen herumgekommen. Diese malenden Seefahrersöhne mischen auf der Palette Länder und Klimate, das sieht man dann auch ihren Farben an. Neu für Wien ist noch David Gauld, dessen fein verschleierte Landschaften durch ein eigenes milchweißes Element auffallen. Er ist ungemein vielseitig und von Haus aus Selbstlehrer. Dann ging er nach Paris, entlief aber der Schule bald genug und ließ sich in dem romantisch gelegenen französischen Dörfchen Gretz nieder. Dort sind auch seine hiesigen Bilder her. Schade, daß von Josef Crawhall, auch einem Neuen für Wien, bloß eine kleine Skizze da ist, denn er ist ein Farbiger von feiner Eigenart, namentlich in grauen Kombinationen. Aquarell ist seine Hauptkunst. Er ist in Newcastle geboren und wenig über dreißig Jahre alt. War natürlich auch in Paris, bei Aimé Morot, dem er aber bald entwischte. Und zwar ging er ins schottische Hochland, nach Brig o'Turk, einer gottverlassenen Gegend, in der er mit E. A. Walton und anderen eine wilde Malkolonie bildete. Ein hochschottisches Worpswede. Das war eine gute Kur für sie alle. Der Leser sieht, daß diese jungen Leute nicht von gebratenen Tauben gelebt haben. Man begreift unsere Sezessionisten, die auch so hinausstreben in irgendeine entlegene Gemeinsamkeit, wo die Natur ungebeten Modell steht.

Mit dem Blatt von Crawhall ist nachträglich noch eine ganze Sammlung Graphik aus Paris und Deutschland in den gelben Saal gekommen. Durchaus vorzügliche Künstler, die das Publikum bestens unterhalten. Den Wienern steht unter ihnen der Karikaturist Charles-Lucien Léandre (geb. 1862) besonders nahe, weil er mit einigen unserer Jungen, als sie in Paris arbeiteten, gute Kameradschaft hielt. Es ging lustig her in diesem Kreise frischer Menschen. Der Ulk war unendlich. Sie hatten ihr Nest in einem Cabaret, das sie sich komisch ausmalten, mit Karikaturen von Mitgliedern. Einige solche sind jetzt hier zu sehen: Engelhart, Franz Ruß, Hohenberger, etliche Pariser dabei. Es ist ein Heidenspaß darin. Léandre ist ein scharfer Analytiker, der aus einem Gesicht alles herauszupft, was darin steckt. Er muß

aber ein ebenso starker Synthetiker sein; wenigstens gehörte es damals zu seinen Lieblingsspäßen, den kleinen „Verhältnissen“, die sich innerhalb Sehweite anspannen, Sprößlinge an den Leib zu konstruieren. Diese Kinderfiguren mit ihrer Mischung von väterlichen und mütterlichen Einzelheiten machten Furore. Léandre ist ja ein Sohn des Montmartre, der berühmten butte, wo die Allotrien wild wachsen. Er ist jetzt Zeichner des Witzblattes: „Le Rire“ und man sieht ihn als Erben Gavarnis und Daumiers an. Er sammelt aber nicht Einzelzüge, um aus ihnen Typen zusammenzusetzen, sondern gibt immer eine höchst persönliche Person. So ist im „Rire“ eine ganze Reihe schnurriger Senatorenköpfe entstanden; „binettes“ heißt die Sorte, nach Binet, dem Perückenmacher Ludwigs XIV. Von Forain unterscheidet er sich wesentlich. Bei den Karikaturen Forains ist der satirische Text so wichtig, daß man gelegentlich sagte, die Zeichnung sei bei ihm bloß „le geste de la phrase“. Bei Léandre gilt nur Zeichnung; nur Mensch. Er ist übrigens auch eine große sinnliche Kraft. In seinem Album: „Les nocturnes“ (bei Simonis Empis erschienen) wühlt er in Üppigkeit, Nacht und (sogar) Poesie. Man betrachte seine Lithographie: „Torso eines jungen Mädchens“, von unten hinauf beleuchtet. Darin ist selbst Ernst und, wenn man will, Größe; die verzeichneten und zu kurzen Arme nehmen wir natürlich aus. Oder sein lebensgroßes Bildnis des Montmartre-Poeten Jehan Rictus, recte Gabriel Randon. Dieses pechschwarze und tuberkelbleiche, ins Spitzige ausgezogene Gespenst ist nicht einmal karikiert; wir haben noch andere Abbildungen dieses armen Teufels vor Augen, auch wirkliche Bleistift-Karikaturen von Léandre, der ihn oft gezeichnet hat. „Long comme une larme“ nennt ihn Jules Lemaitre, der seine im Argot geschriebenen Gedichte: „Soliloque d'un pauvre“ stark zu loben weiß. Was uns davon vorliegt, ist allerdings rührend in seinem unglückseligen Lumpentum. Das merkwürdige Porträt Léandres ist ein gutes Beispiel dafür, wie viel solides Können in den Pariser Verzerrungskünstlern liegt. Wie mancher erste Porträtmeister hat im Chat-Noir mitgetan! Ein Antonio de la Gandara zeichnete Chargen aus diesem Kreise. Im Kataloge der Exposition des Arts incohérents ist er folgendermaßen bezeichnet: „Antonio de la Gandara, Espagnol de Batignolles, peintre en vitriol, éléve d'Aurélien Scholl.“ (Der vierfache Reim ist wohl echter chat noir.) Und noch ein anderer Meister des portrait-charge ist hier vorzüglich vertreten: Paul Renouard. Wir haben sein Selbstbildnis unter der Hand, es ist fast selbst schon ein Zerrbild; ein verzwicktes, struppiges Profil mit riesiger Stirne, das lange Haar hinten in alle Winde, der nackte Hals vorgestreckt, als erwarte er den Streich des Scharfrichters. Er ist auch wirklich, obgleich das Opernleben seinen Ruf gemacht hat, der Meister des Gerichtssaalcroquis. Er fehlt bei keinem schönen Prozeß und kennt die Pariser Gefängnisse durch und durch. Er hat alle berühmten Pariser Verbrecher seiner Zeit mit dem Stifte durch ihre Prozesse begleitet, bis auf das Schafott. Aber man braucht bloß seine Studie einer Gefängnistüre zu sehen, mit ihren sieben Schlössern, sieben verschieden geformten Schlüssellöchern, drei armdicken Riegeln

und dem dick vergitterten Guckloch, um diesen Wahrheitszeichner nie zu vergessen. Im Luxembourg hängt von ihm das „Krankenzimmer bei den Invaliden". Auch in London und Irland hat er viel herumcroquiert. Hier sieht man von ihm zwei beträchtliche Blattfolgen. Die eine gibt Chargen berühmter Tagesmenschen von Paris in ganzer Figur: Rochefort, Edouard Drumont, Puvis de Chavannes und andere. Die zweite ist eine Sammlung förmlicher Stenogramme von Bewegungsmotiven, wie sie bei Kindern vorkommen. Nichts als genial hingesetzte Federhiebe mit Druckern und Klecksen, die bei ihm ganz vielsagend werden. Das würde selbst in Japan Aufmerksamkeit erregen. Vergessen wir nicht zwei farbige Lithographien von Maurice Eliot, dessen Ölbilder mit Blumen in der Ausstellung so rasch verkauft wurden. Sie sind von feinstem Farbenreiz oder auch, in der Dame mit der Pfauenfeder, von einer gedämpften Üppigkeit, deren Note ihr Eigentümliches hat. Schließlich sind die Radierungen einer hochbegabten Dame, Käthe Kollwitz, zu Hauptmanns „Webern" hervorzuheben. Sie sehen so männlich als möglich aus. Charakteristik der Gestalten und Energie der Lichtführung sind ihnen in hohem Grade eigen. Alle diese Blätter sind dem Überschuß an Ausstellungsstoff entnommen, den die Sezession noch in Vorrat hat. Sie könnte reichlich noch einen großen Saal füllen, wenn sie ihn hätte, d. h. haben wollte. (14. April 1899.)

Zwei Jahre Sezession.

Am 3. April waren es zwei Jahre, daß jene Neunzehn sich aus jenen Hunderten loslösten — herausdividierten, könnte man sagen — und in die weite Welt gingen, die Kunst zu suchen. Die Leute sahen zu, kopfschüttelnd oder spottend, und gaben die paar Abenteurer verloren. Ein Jahr verging in stiller, rastloser Arbeit; die Leute warteten, was herauskommen würde. Das zweite Jahr erst konnte praktische Sezession bringen: Ausstellungen, das fertige Haus, die Versteigerung Hörmann. Die Leute staunten, lachten, rissen schlechte Witze, stimmten zu, lobten, waren begeistert. Es war ein interessantes Kapitel zur „Psychologie der Massen", die ja jetzt mehrere Gelehrte wissenschaftlich beschäftigt. Innerhalb eines Jahres ist dieser große Umschwung eingetreten. Die Gegner sagten mißmutig: es ist eine geistige Epidemie, eine Psychose der Menge, die vorübergehen wird. Aber sie ging nicht vorüber, vielmehr begannen die Gegner nach Pfaden auszulugen, die es ihnen möglich machen könnten, ungefähr parallel mit dem breiten, geraden Wege der Sezession in der nämlichen Richtung fortzuschreiten. In diesem einen Jahre ist ganz Wien „sezessionistisch" geworden. Der historisch gewöhnte Architekt wirft seine Stilarten über Bord und sucht zu vergessen, daß er im „Stilvollen" aufgewachsen. In den alten Kreisen scharrt man die Restchen von jugendlichem Sauerteig zusammen und ermuntert sie, frisch drauf los zu gären; die nämlichen Dinge, die noch vor zwei Jahren als unmöglich zurückgewiesen

worden, erhalten jetzt Medaillen.*) Große Handlungshäuser, tonangebende Fabriken, die vor einem Jahre noch Zitadellen des Altherkömmlichen gewesen, trachten sich schleunigst zu verjüngen und halten „moderne“ Lager.**) Die Kunstgewerbeschule, vor einigen Monaten noch eine Bastille Wiens, die für uneinnehmbar galt, ist über Nacht gestürmt; nein, sie hat sich ergeben und sucht sich einen neuen Kommandanten, eine neue Besatzung aus dem Lager der gestern noch verhöhnten Sezession. Das Jubiläum des Kaisers regt zu großen Unternehmungen an; unter den kostbaren Adressen***) machen die altmodischen schon den Eindruck von Humoresken; in der Gewerbeausstellung, deren Juries noch alles Moderne fallen ließen, fällt der Beifall des Publikums schon den Jungen zu; unter den Prachtbüchern, welche die Kunstverleger herausgeben, erweisen sich bloß die von Modernen unterstützten als gangbar. Der Frühling kommt, und die Wohltätigkeit gibt ihren Festen einen „sezessionistischen“ Anstrich, um sie einträglich zu machen. Alle Gewerbe stürzen sich in die Strömung, die sich so tragfähig erweist. Hat es doch schon so lange überhaupt keine Strömung in unserem Kunstleben gegeben! Wer Neues macht, hat plötzlich alle Hände voll zu tun, er kann den Bestellungen gar nicht genügen. Ehrsame Familien, die auf den „Urväter-Hausrat“ schworen, beginnen ihn mit den neuen Typen zu mischen; die Damen, mit ihrem ewigen Sinn für das Junge, voran. Wenigstens das Boudoir, oder das Mädchenzimmer, oder das Rauchzimmer muß modern sein; hochmodern, so modern als möglich. Und bereits stößt auch das moderne Haus, die persönliche Wohnstätte, auf lebendiges Verständnis. Ja, selbst der Phantasie des Schneiders wachsen Pegasus-Schwingen und sie glaubt sich zu symbolistischen Taillenschnitten und mystischen Verschnürungen erheben zu sollen.

Mode! sagen die Geringschätzigen.†) Alles Mode, die morgen vorüber sein wird! Nun, dieses „Morgen“ wird im Auslande schon seit Jahren verkündet. Gut; wir sind schon zufrieden, wenn es fünfzehn Jahre lang immer heißen wird: „Morgen.“ Warum gerade fünfzehn Jahre? Wegen der Analogie mit dem Rokoko. Hat doch, genau gemessen, das Rokoko eigentlich nicht länger als fünfzehn Jahre in Saft und Kraft gestanden. Aber in dieser Spanne Zeit übte es eine Allmacht aus, der sich selbst die Chinesen beugten. Untergehen freilich mußte es, weil es ein ewiges Versteckensspiel mit der Natur war. Eine andere Natur, als die natürliche. Die moderne Kunstweise wird länger leben, weil sie ein Ausdruck der Natur sein will. Sie schafft im Geiste der Natur; selbst der Tischler tut es, wenn er sein Möbel so bedürfnisgerecht als irgend möglich ersinnt. Unser naturwissenschaftliches Jahrhundert hat noch ganz zuletzt auch die Kunst wieder auf natürliche

---

*) Wilhelm Hejdas begabte Schauerplastik.

**) Das altberühmte Teppichhaus Haas, in dessen Verwaltung Hofrat von Storck saß.

***) Ihre Ausstellung im Österreichischen Museum war eine förmliche Blamage der Reaktionskunst.

†) Siehe schon das Xenion: „Lächerlichster, du nennst das Mode, wenn immer von neuem sich der menschliche Geist, ernstlich, nach Bildung bestrebt“.

Grundlagen gestellt, nachdem vorher, in historisch-philosophischen Zeiten, alles Wissen und Können, alles Denken und Schaffen auf papierenem Boden gestanden. Dieser moderne Geist hat mehr als fünfzehn Jahre vor sich. Er hat eine neue Kunst angebahnt, die ebensolange dauern und ebensoviele Wandlungen durchmachen kann, wie die alte.

Einstweilen haben wir allen Grund, uns des Augenblickes zu freuen. Der durchschlagende äußere und innere Erfolg ist ein Beweis, daß die Sezession getan hat, was in dem Augenblicke getan werden mußte, worauf der allgemeine Zustand der Geister gebieterisch hindrängte. In diesem Sinne war die Sezession ein Naturereignis. Unter Donner und Blitz und starken Erschütterungen ging die Erfrischung vor sich, die das Publikum jetzt in allen seinen Nerven spürt. In der Tat, dieses Publikum ist ganz verjüngt, es ist wieder jung in seinen Interessen und Liebhabereien, in der Wärme seiner Parteinahme, in seiner Aufnahmsfähigkeit und ... Kauflust. Es ist eigentlich zum Staunen, wie rasch es der Sezession gelang, dem Publikum die Augen zu öffnen. Einem Publikum, welches so außerhalb Europas geblieben war, daß bahnbrechende Künstler der Neuzeit ihm nicht weniger unbekannt erschienen, als einem Kongoneger. Ich übertreibe nicht; als einem Neger vom obersten Oberlauf des Kongo. Die große Menge unserer Gebildeten hatte selbst die Namen Meunier, Rodin, Charpentier, Dampt, Grasset, Van de Velde, J. W. Alexander, Van Rysselberghe, Baertsoen usf. niemals vernommen. Diese ganze große neue Kunst war den Wienern eine vierte Dimension geblieben. Anfangs versuchten sie nach alter Wiener Art sich darüber hinwegzuscherzen. Aber diese Dinge erwiesen sich zu unabweislich. Es ist in ihnen — um ein Bismarcksches Lieblingswort zu gebrauchen — eine „werbende“ Kraft, der auch Wien nicht widerstand. Anfangs schien alles zu neu, jetzt wird bald nichts mehr neu genug sein. Anfangs vertrug man einen Besnard oder Zorn schwer, ja gar nicht; wenn die Zorn-Ausstellung erst heute käme, fände sie wohl mehr Verständnis. Das Publikum ist bereits so weit erzogen, daß Théo van Rysselberghe, der mit seiner Punktierkunst ein Jahr früher in der Gartenbaugesellschaft ohne Zweifel verhöhnt worden wäre, kaum noch einigen Widerspruch erregte. Bewundert wurde er und erzielte einen förmlichen Ausverkauf. Klingers „Christus im Olymp“ hat vielleicht nirgends so tief gewirkt, als in Wien. Heute ist nichts so ungewohnt, daß die Wiener nicht wenigstens den ehrlichen Versuch machen sollten, es zu begreifen. Früher war dies in Wien bloß bei musikalischen Leistungen möglich. Daß die alte Musikstadt Wien endlich dahin gebracht worden, sich für eine Frage der bildenden Kunst so zu erhitzen, ja zu „échauffiren“, ist der größte Erfolg der Sezession. Selbst die Aufmischung durch Hans Makart, in seinen ersten Jahren, ist damit nicht zu vergleichen, schon weil sie einen mehr lokalen Charakter hatte. Nur der Kampf und Sieg der Wagnerianer, in Wien wie in aller Welt, ist eine Erscheinung, die sich mit dem Triumph der Sezessionen in allen Hauptstädten der Welt messen kann.

Unter den engen künstlerischen Verhältnissen Wiens war das

Unternehmen der Sezession eine Tat des verwegenen, jugendlichen Idealismus. Opfermutig und arbeitsmutig stürzten sich die Neunzehn, aus denen die heutigen Siebzig geworden, in einen Kampf, dessen Ausgang höchst ungewiß war. Ein Glück noch, daß sie mehr Künstler als Geschäftsleute sind. Hätten sie z. B. geahnt, daß sie die erste Ausstellung in der Gartenbaugesellschaft 40.000 Gulden kosten werde, so wäre ihnen vielleicht der Mut gesunken. Aber sie wußten es nicht und das Wiener Publikum half. Selbst diese kostspielige Ausstellung erzielte einen Reingewinn. Immer günstiger gestaltete sich die wirtschaftliche Lage. Gelder, denen so von selber der melancholische Charakter des „fonds perdu" anhaftete, wurden erstaunten Förderern zurückgezahlt, ja selbst ein verhältnismäßig ansehnlicher Betriebsfonds sammelte sich an. Nur ein Jahr — und das anfangs so schwankende Gebilde steht auf festem Boden. Es hat sich durchgesetzt, es hat Achtung und Liebe gewonnen. Die frohe Zuversicht, mit der man heute in die Zukunft blickt, ist zweiseitig; nicht nur die Künstler haben sie, sondern auch das Publikum.

(„Ver Sacrum", April 1899.)

Plastik.

Ausstellung der Sezession.

Wir haben noch einen Gang durch die Ausstellung zu tun, um den Bildhauern gerecht zu werden. Mit Artur Strasser an der Spitze, dessen „Triumph des Antonius" so erfreulich nachhaltig wirkt, spielen sie diesmal die große Rolle. Es sind auch noch andere bedeutende Bildwerke da. Wie viel Bewunderung erregt nur Auguste Rodin mit seiner Kolossalbüste Henri Rocheforts! Man fragt sich immer wieder, warum dieses unvergleichliche Stück nicht längst für eine Sammlung von Gipsabgüssen — Akademie oder Österreichisches Museum — gekauft worden.*) Die Kosten sind verschwindend gering, und ewig wird ja doch selbst die wohllöbliche Akademie einen Rodin nicht ignorieren können, wenn auch ihr Horizont noch immer durch Lübkesche Begriffe beschränkt ist. Es wäre schon eine förmliche Blamage, auch diesen Kopf nach Paris zurückgehen zu lassen, nachdem man voriges Jahr ungeschickt genug gewesen, die bronzene Daloubüste, dieses unanfechtbare Meisterwerk moderner Plastik, nicht hier zu behalten. Man hätte sie billiger bekommen, als sonst im Handelswege. In dem Kopfe Rocheforts hat Rodin wirklich ein Stück Jahrhundertende verkörpert. Monumentalisiert vielmehr. Ein Titane ist ja der Laternenmann keineswegs; man betrachte nur sein gezeichnetes Bild von Renouard in der Sezession. Er ist ein Hagerer, Zäher und Nervöser; ein Pointenmensch, der wühlt, bohrt und, hundertmal zurückgeschlagen, hundertmal zurückkehrt. Er ist einer vom Fechtboden, nicht vom Schlachtfeld. Sein kleines zierliches Bildnis von Jan van Beers, mit dem windschiefen, weißen Schopf und dem weißen Reflex der eben gelesenen Zeitung

*) Die Sezession erwarb es dann für die Moderne Gallerie.

auf dem Gesichte, wie man es einst hier gesehen, ist gewiß der echte Rochefort für alle Tage. Aber Rodin hat ihm ein Denkmal gesetzt. Dieser Kolossalkopf gehört in die freie Luft, auf einen Sockel; er senkt sich auch so, trotz seiner Steifnackigkeit, und schaut herab auf eine horchende Menge. Im geschlossenen Raume bleiben die Einzelheiten des Freilichtkopfes unverschmolzen. Dafür benutzt der Beschauer die Gelegenheit, um auf seine Charakteristik einzugehen. In die ungeheure Wölbung der Stirne fällt die Hauptwucht. Es liegt in ihr etwas vom Stoß des Widders gegen ein Festungswerk. Die Nase hat in der Mitte einen Knick, als hätte sie durch viele solche Stöße selber gelitten. Rodin liebt übrigens solche Nasen, wie sein geistesverwandtes Vorbild Michelangelo persönlich eine gehabt. Es ist bezeichnend, daß sich unter den gewaltigsten Büsten Rodins ein „homme au nez cassé" befindet. Die unteren Teile von Rocheforts Gesicht weichen zurück, dem Mund und Kinn liegt nichts ferner, als ein gebieterischer Wille. Der ganze Kopf lebt nur von jenem Widderinstinkt der Attacke, von jenem Drange, in alle Wände zu rennen. Aber dieser Drang wird hier am Ende des nervösen Jahrhunderts zum nervösen Tick. Deutlich rumort er in allen Muskeln des Gesichtes, sie zucken wie unter einem elektrischen Strom.

Das Gegenstück zu diesem Kopfe ist eine weibliche Marmorbüste von Charles-René de Saint-Marceaux. Der Künstler ist hier fast unbekannt. Er ist 1845 in Rheims geboren. Im Jahre 1872 machte seine Bronzestatue des Abbé Miroy, den die Deutschen in Rheims erschossen hatten, großes Aufsehen. Man wies sie aus politischen Rücksichten im Salon ab, gab ihr aber doch eine zweite Medaille. Im Luxembourg steht mehreres von ihm, darunter ein „junger Dante", sein Erstlingswerk vom Jahre 1868. Sehr bekannt sind seine Statuetten eines Harlekins und einer Pikdame geworden. Vor zwei Jahren machte er das Grabdenkmal Alexander Dumas', mit jener so überaus flach hingestreckten Porträtfigur, deren Kopf in einem mächtigen Lorbeerkranze wie in einer Nische ruht. Saint-Marceaux schreibt auch elegant über Kunst, wie noch so manche seiner Pariser Kollegen (Besnard, Ary Renan), aber die kollegiale Höflichkeit geniert sie alle dabei zu sehr. Eleganz ist auch der Charakter seiner Plastik und er hat dabei Geist genug, nicht ins Süße zu fallen. Die erwähnte Damenbüste verhält sich zum Rochefortkopf ganz antipodisch. Hier ein leidenschaftliches Wühlen in allen Tiefen, dort ein kosendes Hingleiten über alle Oberflächen. Es weht wie ein Hauch von Zärtlichkeit über diese weiblichen Formen. Nur die Hauptsachen sind gegeben, mit einer vornehmen Größe, so daß die ganze Erscheinung in wenigen breit hingeschwungenen Zügen umschlossen ist. Dazwischen spannen sich glatte, weiche, schwimmende Flächen, als wäre eine feine Glasur über den fertigen Kopf gegossen.

Lehrreich ist die Nachbarschaft dieser Büste mit dem dreifachen Damenporträt aus dem Hause Wilczek, von Therese F. Ries. In dem starken Streben dieser Künstlerin ist ein gut Teil Unrast. Sie greift nacheinander und gleichzeitig die verschiedensten Motive an und schüttelt aus dem Stegreif große Dinge heraus, die ein ge-

wisses Ansehen haben, aber nicht standhalten. Sie läßt sich rechts und links anregen; ihre „Hexe" entstand nach der Goyaschen Radierung einer Hexentoilette, ihr „Luzifer" nach einem Bilde Stucks, ihre Büsten sind von Rodin angehaucht. Aber sie führe sich einmal die Lebensbeschreibung Rodins zu Gemüte und merke darauf, welche langen Reihen von Studien und Versuchen ihn zu Werken geführt haben, die dem Ergebnis eines plötzlichen vulkanischen Ausbruches gleichen. Frau Ries ist zu sehr für das Schnellfertige, es fehlt ihr an Geduld und Vertiefung. Ihre jetzt ausgestellten Büsten haben alle etwas von der dargestellten Persönlichkeit, sind aber sehr verschiedenwertig. Die beste ist die des Barons Pirquet, in der eine aufrichtige Naturstudie steckt. Im allgemeinen fehlt die Künstlerin darin, daß sie Wichtiges und Unwichtiges nicht unterscheidet; das macht ihre Köpfe unruhig und schadet der Charakteristik. Dazu kommt dann der Kampf mit der Technik, die noch lange nicht beherrscht ist. Wie ungenügend ist sie in der großen Hellmer-Büste, die übrigens durch poetische Auffassung besticht. Das Dreibild der Gräfinnen Wilczek übersteigt die dermaligen Kräfte der Künstlerin. Der plastische Gedanke ist glücklich, namentlich die Figur mit dem ausgestreckten Arm. Aber der Kampf mit Form und Material ist hart; er war im Ton noch lange nicht zu Ende gekämpft, als er schon im Marmor begann.

Franz Stuck als Plastiker erregt auch diesmal großes Interesse. Sein verwundeter Zentaur ist ein treffliches Seitenstück zur Amazone. Der Roßmensch ist recht vorgeschichtlich gegeben, mit jenem schon von Böcklin, Piglhein und anderen verwerteten Kopfe, der durch zurückfliehende Stirne und vordringendes Gebiß an die menschenähnlichen Affen erinnert. Als die Leute noch so brachykephal und prognath waren, konnten sie unten ganz gut in Pferde ausgehen, denken sich die bosselnden Prähistoriker von heute. Stuck benutzt den Schmerz, in dem sich der Oberkörper des Verwundeten krümmt, zu energischem Muskelspiel. Er faßt dieses heute straffer, als an jenem Athleten, der ihn zum berufenen Plastiker gemacht hat. Dieser spielt noch unter einer scheinbar zu weiten Haut, in der er wie in einem bequemen Trikot steckt. Auch das Pferd der herrlichen Amazone leidet einigermaßen an diesem Fehler, der ihm ein ziemlich klepperhaftes Aussehen gibt. Der Pferdeteil des Zentauren zeigt solche Schlottrigkeit nicht. Ein reizendes Werk ist die neue Bronzestatuette einer Tänzerin. In leichtem Florgewande, dessen Zipfel sie mit der linken Hand weit hinausschwenkt, eilt die kräftige Gestalt einher. Sie ist fast mächtig gebildet und könnte in einem Akropolisgiebel liegen, aber in der stürmischen Bewegung, im Wurf des schleierhaften Gewandes, in der pikant eingravierten Strählung des Haares liegt soviel Unvorhergesehenes, daß man an die anmutigen Launen der griechischen Vasenbilder denkt. Ganz modern ist der bacchische Ausdruck des Gesichtes, die richtige Champagnerlaune, in der die Schöne sich naiv dem andern Rausch, dem der eigenen Bewegung, hingibt.

Auch die sechs Beiträge des Prinzen Paul Trubetzkoi haben viel Beifall gefunden. Er datiert diesmal aus Moskau, früher kam er

viele Jahre lang aus Mailand. Er war damals italienischer Chikist, wie Mariano Benlliure und andere, die das Frou-Frou Fortunys vom Gemalten auf das Gemodelte pfropften. Beides hatte damals seine Zeit, bis es gar zu sehr in äußerliche Spielerei von Salonkunst ausartete. Selbst das „russische Fuhrwerk", das jetzt hier zu sehen, hat noch ganz diese Art Chic; Gehalt bekommt es erst durch den nationalen Geruch, der es sichtlich durchdringt. Nun, im Nordwesten ist einstweilen der Naturalismus ernster geworden, er behandelt das Elend nicht wie ein hübsches Bijou. Man denke sich Meuniers Grubengaul neben Trubetzkois Schlittenpferd. Ein Arbeiterschicksal neben einem Zigeunerleben. Selbst die große Halbstatue eines russischen Generals ist eigentlich wie ein drolliges Spielzeug empfunden; Kleinplastik im großen. Aber sie sprüht nationalen Geist und man weiß schließlich nicht mehr, wo in ihm der General Bum der Operette anfängt. Reizend sind einige kleine Plastiken, z. B. „Junge Frau mit Kind", dann die große Gruppe mit dem Hunde. Eine witzige Künstlerhand führt da ein zum Übermut geneigtes Modellierholz. Der Zweck ist, malerisch zu sein, dem Lichte dankbare Gräten und Oberflächen zu bieten. Das trifft der Künstler virtuos. Nur sollten solche Dinge doch nicht in Bronze gegossen werden, weil sie materialwidrig wirken müssen. Eine Plastik mit allen Merkmalen des zurecht gequetschten Tones, bis zu den sichtbaren Fingerspuren herab, in hartem Stoff zu faksimilieren, zu autographieren, das läuft gerade der modernen Kunstlogik zuwider. Das Material ist ja der Urquell des modernen Stiles, das Sichere dem freien Empfinden der Persönlichkeit gegenüber. Solche Dinge sollten gebrannter Ton bleiben. Selbst Rodin geht manchmal darin zu weit. Charpentiers Naturstudie zur Zola-Medaille sei die Bronze vergönnt. Sie ist eine Urkunde und legt Tatsachen fest, womöglich in festem Material. Die Medaille selbst, die er danach gebildet, ist schon bronzemäßig behandelt, wenn auch mit belebter, porös atmender Oberfläche, wie die Medaillen der Renaissance. Auch andere solche Porträtreliefs des Meisters liegen auf. Und dann hat er jene viel abgebildete Standuhr vom vorigen Jahr geschickt, deren Gehäuse aus rötlich gewölktem Paddockholz Tony Selmersheim, der Pariser Möbelmeister aus der école Guérin, geschnitzt hat. Diese Uhr ist ein Meisterwerk heutigen Könnens. Das Gehäuse baut sich rein linear auf, aus einigen Kurven und Wülsten, die sich mit kräftigen Schatten unterstreichen. Keine Spur von Architektonischem daran, es will kein Haus für Menschen sein, sondern ein Gehäuse für eine Uhr. An den Seiten sind Durchbrüche, mit zarten Reliefs (Parzen) in heller Goldbronze, und oben steht eine Gruppe: Die „Flucht der Stunde",... nein, sie schwebt davon, so sichtlich, daß sie schon seitwärts ihres Schwerpunktes fällt. Das ganze Gebilde ist die Anmut selbst, durchaus neu und dennoch ein unverkennbarer Abkömmling der Rokoko-Pendüle, wie der moderne Charpentier selbst das Blut von Rokoko-Urgroßeltern in den Adern hat. Erwähnen wir schließlich in aller Eile die Beiträge von Bartholomé, Vallgren, Carabin, Nocq. Vier Namen, die zu den verläßlichsten gehören und auch jetzt nicht täuschen. (9. Mai 1899.)

Kunst auf der Straße.

Die Sonne schien, als wäre wirklich einmal Frühling. Ich spazierte die Kärntnerstraße hinan. Sie war voll mit erfrischten Menschen in frischen Kleidern. Verschiedene Damen, namentlich nicht mehr moderne, waren hochmodern gekleidet, was man so sezessionistisch nennt, ja schon förmlich plakatmäßig. Sie hatten hochstengelige Lilien auf ihre Röcke „soutachiert"; schwarze Lilien, aus breiten Borten. Und die Nähte und Knopflöcher der Jacken waren im Tulpenstil galonniert. So fein und fesch, wie die schlanke Champagnerdame von Réalier-Dumas, die „Madame Mumm", waren sie freilich doch nicht. So ist man nur auf einem Plakat, und auch nur auf jedem zehntausendsten. Unsere Plakatwände haben sich sonderbarerweise wieder verschlechtert. Lauter schwächliche Mayonnaisefarben, durcheinander gerührt, lauter kleines Zupfzeug, keine Hauptsache, die dem ersten Blick sagt, um was es sich handelt. Und mit dem Schreibenlernen ist es auch wieder aus. Anfangs trachteten die Herren wenigstens angenehm unleserlich zu sein; das war ein Fortschritt. Jetzt sind sie wieder unangenehm leserlich, so daß der Passant vorübergeht („daher sein Name"), ohne zu lesen. Nur ab und zu kommt ein gutes Plakat zum Vorschein. Von Auchenthaller etwa, der auch den Riesenkosaken am Zacherlhause so krabblig auf bunte Fliesen gesetzt hat. Warum nicht? Man denkt an das Goliathhaus in Regensburg, ein Präzedens ist ja noch immer die beste Entschuldigung. Das beste Plakat des Frühlings war freilich Rollers großer Zettel für die Ausstellung der Sezession. Es war wieder neu. Schon hatten die Leute (und die Nachahmer) geglaubt, das Geheimnis liege im breiten weißen Rande. Und nun kommt plötzlich etwas ganz ohne Weiß und ohne Rand, eine mächtige Fanfare in Blau und Gelb, straßenweit hörbar, für die Augen. Welch schöne Phantasie, dieses goldstrahlende Dreigestirn der Künste über dem Meereshorizont, mit der breit und immer breiter einherwimmelnden goldenen Lichtbrücke im Wellenspiel. Blaue Nacht oben, blaue Nacht unten, und mitten drin dieses Phänomen, das selbst Astronomen und Meteorologen zum Stillstehen zwingt. In einigen Tagen wird dieses Gestirn untergegangen sein, aber bereits steigt ein anderes herauf. Das leitende Sommerplakat ist Mosers „Richardsquelle" für Bad Königswart. Ein sezessionistisches Bad, mit Olbrich und Genossen an der Arbeit, von A bis Z. Das wird ein Muster werden; ein Beispiel vielmehr, denn nach Mustern wird in diesem Kreise nicht gearbeitet. Man sieht das auch Mosers Plakat deutlich an. Poetische Malerei, erfunden und empfunden. Die weiße Nixe taucht ins tiefe Blau nieder, hochblond, die blanken Arme weit vorgestreckt; eine schwebende Silhouette, mit dem kecken Skurz des Köpfchens als Pointe. Und wie sie taucht, perlt es rings im Wasser kohlensäuerlich auf, ein Spiel großer und kleiner Blasen, ein Jonglieren mit Kristallkugeln aus Luft.

Hinter den Planken steigt ein Neubau auf. Reines Unternehmerbarock mit zwei runden Eckkuppeln; ihr Balkenwerk ist schon zu-

sammengezimmert. Barock! Ist es das, wofür Albert Ilg als „Bernini der Jüngere“ jene scharfe Lanze brach? Was würde er zum heutigen Bauen sagen? Und zum heutigen Barock? Er hatte ja recht, in seinen Tagen. Es war ein förmliches Aufatmen, als die Schulmeister mit dem Renaissancelineal endlich gezwungen wurden, auch das Barock zuzulassen. Ilg redete ihnen ein, das sei „Theresianisch“, dagegen gab es also schon aus Patriotismus kein Sträuben. Das hatte der Schneidige einmal schlau gemacht. Es war tatsächlich eine Befreiung, für den Augenblick. Bis dahin hatte die Schulbaukunst an das Latein der Gymnasien erinnert, das jeden nicht ciceronianischen Ausdruck verpönt. Latein ist, was im Cicero steht; Architektur ist, was Lübke zuläßt. Das ist gerade, als ob man den Dichter befehlen wollte, bloß Nachahmungen Schillers und Goethes zu machen. Mit dem Barock kam die Freiheit... auch andere Dinge nachzuahmen. Zum Beispiel Fischer von Erlach und sonstiges achzehntes Jahrhundert in Wien. Ach Gott, auch da war die Schablone bald fertig, und die Straßen füllten sich mit ihr. Sollte irgendeinmal die Sezession die einzige Bauautorität sein, so wird sie auch so bald als möglich der Schablone verfallen. Sie tut es schon jetzt, dafür sorgen die Talentlosen. Nun, wenigstens ist eines gewonnen. Man wagt nicht mehr zu höhnen, ob denn Herr X. einen neuen Stil erfinden wolle. Herr X. will das ja gar nicht, denn jeder Stil erfindet sich selber. Eines Tages ist er da, nachdem er so und so lange „gekommen“. Es gibt kommende Stile, wie kommende Männer. Und endlich, Telegraph und Telephon sind noch schwerer zu erfinden, als ein Kunststil, und man hat es doch zuwege gebracht. Thiers glaubte nicht an die Zukunft der Eisenbahnen, Du Bois-Reymond erklärte die farbige Photographie für eine Unmöglichkeit und Humphrey Davy, der Erfinder der Sicherheitslampe, leugnete sogar die Möglichkeit der Gasbeleuchtung. Ob man etwa die Paulskuppel als Gasometer einrichten wolle, höhnte er. Und alle diese Dinge sind doch gekommen, ja sogar die Bahn der Kometen wird berechnet, was Gentz in einem Briefe an Adam Müller als Unsinn bezeichnet hat...

Ich stehe noch immer auf demselben Pflasterstein und schaue hinüber auf die neuen Häuser. Es ist gerade die Donnergasse, mit dem Blick auf den Donnerbrunnen. Die beiden Eckhäuser fallen mir ein, welche Josef Hoffmann einst für diese Gasse erfunden. Schöne, seltsam neue Häuser, mit jungen Bäumen statt der Pilaster und verästeltem Laubwerk über die ganzen Flächen hin ... und mit einer geschwungenen Linie oben als Abschluß, ohne jedes Hauptgesimse. Ohne Hauptgesimse, das ist doch zu arg! riefen damals selbst Freigeister. Aber diesen Winter hat schon ein bekehrter Baurat aus der alten Schule im Ingenieur- und Architektenverein gesagt: „Welch ein Aufwand an scheinbarer Konstruktion, um ein paar Regentropfen zu verhindern, ans Fenster zu gelangen.“*) Hätte man doch Hoffmann

*) Seither ist manches solche Haus entstanden. Zuerst das Warenhaus Portois und Fix, in der Ungargasse, von Max Fabiani. Bei der Baubehörde waren sie förmlich in Verlegenheit, da der Paragraph vorschreibt, wie hoch bei solcher oder solcher Straßenbreite das Hauptgesimse über dem Straßenpflaster sein muß. Und nun fanden

die Donnergasse bauen lassen! Das waren eben die Jahre, in denen die kommenden Männer der Wiener Baukunst platonische Entwürfe machten, wie man Zimmerturnen betreibt, da man kein Matterhorn erklettern kann. Bei dem Wettbewerb um den Pavillon der Stadt Wien qualifizierte man noch Hoffmanns Entwurf als „Affentheater“ und den Olbrichschen als „Heurigenschenke“. Heute ist Hoffmann k. k. Professor, vermutlich für den Bau von solchen Affentheatern, und Olbrich . . . doch ich will nicht aus der Schule schwatzen. Ich weiß nicht, durch welchen unbewußten Vorgang sich hier unversehens der Gedanke einhakt, daß nächstens einmal die Fischerstiege „reguliert“ werden soll. Es stand neulich in der Zeitung. Schade um jene Gebirgsgegend des ersten Bezirkes. Was hätte ein Architekt von Phantasie und Geschmack aus jener ganzen Gegend, mit ihren reizvollen Niveauunterschieden, machen können! Dort liegt das Malerische auf der Straße, es hängt an allen Ecken im Winde. Wie die Örtlichkeit jetzt dasteht, morsch und schmutzig, haben Zufall und nächstes Bedürfnis sie mit so künstlerischem Instinkt gestaltet, als hätte vorzeiten Rudolf Alt sie zu „regulieren“ bekommen. Maria Stiegen und Sankt Ruprecht und alle die Gäßchen und Plätzchen und Ecken und Stiegen, ich habe mir oft so im Umherschlendern diese Dinge zurechtgelegt. Ein aufbewahrenswertes Stück Altwien.

Doch, noch immer stehe ich auf dem nämlichen Pflasterstein, an der Mündung der Donnergasse. Mein Blick fällt gerade auf den berühmten Brunnen. Stand nicht neulich zu lesen, man suche soeben einen Platz in Wien, wo die ausgebesserten alten Bleifiguren wieder zum nämlichen Brunnen zusammenzustellen wären? Zwei Donnerbrunnen in Wien, ein bronzener und ein bleierner! Warum nicht gar! Man stelle nur die bleiernen Figuren wieder auf den Neuen Markt, da doch ihre Übersetzung in Bronze etwas entschieden Fremdsprachiges hat, und versetze die bronzenen nach Linz oder Brünn. Es ist Zeit, daß die Provinz mehr mit Kunst in Berührung komme, die Provinz ist ewiger Fruchtboden, selbst im zentralisierten Frankreich hat man kürzlich die Provinz entdeckt und beschlossen, diesen Nährboden zu nähren. Ich schreite das Gäßchen hinab, bis auf den ehrwürdigen Mehlmarkt. Der hat jetzt eine alte und eine neue Seite. Wie schön ist die alte, d. h. soweit sie noch alt ist! Steht nicht dort das Köchertsche Barockhaus, das vom Griechen Hansen so pietätvoll wiederhergestellt wurde? Alles Echte hat recht und ist schön, selbst für einen Hellenen. Das Nachgemachte ist weniger schön. Man sehe sich nur um auf diesem Platze, über den schon so manches Tintenfaß ausgeleert worden, natürlich vergebens. Im alten Schwarzenbergpalais hat noch Ilg das Treppenhaus photographieren lassen, ehe es abgetragen wurde. Das war die ganze Erleichterung, die er seinem Gewissen als Mitglied der „k. k. Kommission zur Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler“ verschaffen konnte. Und wo ist der letzte Stein des Hotel Munsch? Allerdings, man hat auf denselben

---

sie da überhaupt kein Hauptgesimse. Was sollte es auch schützen, da das ganze Haus mit wetterfesten Zsolnayschen Pyrogranitplatten belegt ist?

Quadratmetern mehr Stockwerke und viel mehr Fenster erzielt. Eine kuriose Sammlung von Fassaden, die selbst das große Publikum weidlich beschäftigt. In Paris haben sie neulich sechs Preise für Fassaden von ausgeführten Miethäusern verteilt. Einen davon hat Guimard für sein großes Zinshaus „Castel Béranger“ erhalten, das ich im Winter an dieser Stelle besprach. So deutlich fühlen sie es bereits in Paris, daß es auch mit dem Privatbau anders werden muß. Es geht nicht weiter, alles versumpft, Paris wird ein Klein-Brüssel, wenn die Fassadenmacher nicht ermuntert werden. Auch für den Wiener Privatbau gibt es keinen anderen Sporn, als solche Auszeichnungen. Das kostet alle paar Jahre ein paar Tausend Gulden, und diese lassen sich an anderen Punkten leicht ersparen; ich bin nur zu schonend, um gleich hier anzudeuten, wo. Stehen einmal in Wien einige preisgekrönte Zinshäuser, so hat die Talentlosigkeit ausspekuliert, selbst bei den Bauherren.

Ich bin keineswegs ein Fanatiker, der nun alles „modern“ uniformieren möchte. Auch die Sezession schreibt niemandem vor, auf welche Fasson er selig werden soll. Sie hat Mitglieder, die in alten Stilen arbeiten und doch echte Künstler sind. Hans Schwaiger ist schließlich ein Altdeutscher; Professor Ohmann, der kürzlich aus Prag zur Leitung des Burgbaues berufen worden, ist ein Historischer, aber von erster Stärke. Wir sind eben in einer Übergangszeit und tun gerade den Schritt aus der alten Kunst des alten Jahrhunderts in die neue des neuen. In Wien wird jetzt bunter als je gebaut. Es ist Herrn Soundso gewiß nicht verboten, wenn er es nicht anders tut, den Palazzo Franchetti auf der Praterstraße genau zu kopieren. Der Palazzo rächt sich ohnehin an ihm, indem er wie aus dem Mond gefallen dreinsieht. Dagegen wird auch ein Moderner anerkennen, daß ein Barockhaus, wie das Zierersche neben dem Hotel Meißl (von Prof. Karl König), ein geschmackvoller, gediegener Bau ist. Wenn nur andere Neubarockleute so bauen könnten! Aber sie bauen so, daß es dann bittere Epigramme setzt, z. B.: „Ein Bau kann einen zwar fuchsen, aber ein Fuchs kann nicht bauen.“ (Ich setze den Namen Fuchs für einen ganz anderen.)

Das ist überhaupt ein sonderbarer Punkt in der Kärntnerstraße. Neben diesem Barock steht die farbenreiche Hotelburg aus Alt-Nürnberg (von Hofmeier), und daneben das nächste Eckhaus (von Baron Krauß und Tölk), das nach Modernität strebt. Baron Krauß ist gewiß ein Talent und will mit der Zeit gehen, sei's auch vorderhand auf den Spuren Otto Wagners. Er ist aufrichtig, nach Material und Zweck, er geniert sich nicht einmal eiserne Konsolen unter seine Balkone zu legen, statt falsche steinerne hinzuhängen. Er hat sogar wieder ehrliche Wandflächen, in denen er die Fenster nach Bedarf gruppiert, und kommt ohne alle falschen Säulen aus. Das moderne Kaffeehaus im Erdgeschoß (von Auchenthaller und Krauß) ist auch eines der besseren, für Wien sogar eine Tat. Diese drei Häuser aber, wie sie nebeneinander stehen, haben bei all ihrem angestrengten Existieren einen schweren Stand. Schief gegenüber steht nämlich das alte Hotel „zum Erzherzog Karl“, in neuer weißer Tünche, und schaut

mit seinem biederen Barock von Anno dazumal so ruhig hinüber, wie das gute Gewissen in Person. Es ist, wie es ist; wie es damals sein mußte, weil es nicht anders sein konnte, sintemalen es nichts anderes gab. Das aber ist unbezahlbar. Das allein ist schon eine Vornehmheit. Und wie klug war sein damaliger Architekt, daß er es just in die heutige Baulinie gestellt hat; sonst wäre es ja bereits demoliert. Ein solches Haus ist etwas natürlich Gewachsenes. Neben einem solchen bestehen nur wirkliche moderne Häuser, nicht falsche Sezession, wie sie so viele betreiben, oder allerlei Kompromisse. Es schwebt mir gerade eines vor, das Talent verrät; auf der Wiedener Hauptstraße. Aber es ist ein Gemisch von Barock- und Empiremotiven, die nach Möglichkeit sezessionistisch durchdetailliert sind. Das ist nicht das richtige. Daran sind so viele große Bautalente des Jahrhunderts gescheitert, wenn sie frei sein wollten, indem sie sich mit den alten Ketten neu drapierten. Über Bord mit dem Ehemaligen, und man ist wiederum so natürlich, wie der „Erzherzog Karl". Am weitesten nach „links" geht in dieser Methode Baurat Deininger. Das Haus, das er in der Rotenturmstraße gebaut hat, wird vom Publikum für die „schlimmste Sezession" gehalten. Man schilt dabei auf Olbrich, Hoffmann, Engelhart und tutti quanti, die doch gar nichts dafür können. Die Sezession will Sensation machen, heißt es, obgleich der Angeklagte das Haupt ihrer Gegner ist. Das Auffälligste an dem Hause ist seine Färbung. Der Architekt hat den mehr sonderbaren als glücklichen Einfall gehabt, unten mit Orangegelb zu beginnen und dann aufwärts über immer helleres Gelb in ein grünliches Weiß überzugehen. Es ist wie ein Blatt in „Irisdruck" oder wie eines jener japanischen Festgewänder, die in dieser Weise zwischen zwei Farben schweben. Ein Riesenhaus verträgt aber einen solchen Weber- und Druckerscherz nicht. Auch im Aufbau wird das Sonderbare angestrebt. Die Fassade ist eigentlich die einer Barockkirche mit viereckigen, kraus behelmten Türmen, deren Zwischenraum jedoch durch ein Loggienmotiv ausgefüllt wird. In halber Höhe läuft höchst ungünstig ein starkes Gesimse durch. Für die Ausschmückung ist eine Menge Kleinzeug in Stein- und bunter Metallwirkung verwendet, Figurenreliefs und ausgespannte Tücher in Empireart zwischen modernistischen Kupfereffekten. Es ist eben wieder das unorganische Gemisch, das mit seinem Ragoutgeschmack niemals neu wirken kann. Interessant ist das Haus immerhin als Zeichen der Zeit. Es steht nur fünfzig Schritt vom Van Swietenhof, der noch ganz „alt" ist, und der nämliche Architekt hat beide gebaut. Das ist allerdings ein gründlicher Umschwung in seinen Anschauungen. Auch hat Deininger in der schon erwähnten Rede ein sehr modernes Programm aufgestellt, bei dem die Sezession und sogar ihr Haus sehr gut wegkommen. Besser jedenfalls als Goethe, dessen bekannter Spruch: „Amerika, du hast es besser" dem guten Seume in die Schuhe geschoben wird. Der neue Wind weht scharf in die alten Augen und wird noch manchen Baumenschen zu plötzlicher Frontveränderung zwingen. Das weitere ist dann eben... Talentfrage.

Als aufrichtiger Nichtsezessionist gibt sich Adolf Loos in seinem

„Café Museum“. Nicht als Feind der Wiener Sezession, aber als etwas anderes, denn modern sind schließlich beide. Auch ist das Spielzimmer in seinem Café sezessionistisch eingerichtet, von Richard Seifert. Loos kommt von Amerika und hat dies in einer Reihe kunstgewerblichen Aufsätzen spitzig und schneidig genug bekundet. Ihm gilt Bruder Jonathan als der Modernste der Modernen; nur in der Herrenkonfektion läßt er auch noch den Prinzen von Wales gelten. Nun, in zehn Jahren werden wir wieder darüber reden, bis wir beide älter geworden sind. Einstweilen finde ich es hübsch vom Architekten Fabiani, daß er dem jungen Kollegen zu dieser Arbeit verholfen hat. Von jetzt an ist Loos geborgen, denn er hat die Sache gut gemacht. Etwas nihilistisch zwar, sehr nihilistisch, aber appetitlich, logisch, praktisch. Und ungewohnt, was auch ein Verdienst ist. Man glaubt gar nicht, wie schwer es ist, ungewohnt zu sein und doch einleuchtend zu bleiben. Es ist gewiß „neu“, ein Billard mit rotem Tuch zu beziehen, wie in der Kärntnerstraße geschehen, daß es aber „gut für die Augen“ sei, möchte ich nicht behaupten. Jedenfalls sollte auch gleich ein Fläschchen gelbes Augenwasser dabeistehen, mit einem Spritzlein. Bei Loos sind die Billards trotz des grünen Tuches vorzüglich und sehen, obgleich sie eigentlich Empire sind, recht neu aus, mit ihren metallenen Schuhen usw. Wie weit Loos Künstler ist, ja ob er es überhaupt ist, muß erst die Zukunft erweisen. In diesem Erstlingswerk geht er allem, was Kunst heißt, in weitem Bogen aus dem Wege. Er will den reinen Gebrauchsgegenstand machen. Schön ist ihm, was handlich ist; Stil, wenn das gebogene Holz so gebogen als möglich ist. Trotzdem hat er ein Gibson-Zimmer eingerichtet, wo die Wände mit Blättern des amerikanischen Zeichners Charles Dana Gibson behängt sind. Es scheint also Kunst zu geben, auch für ihn, und auch in einem Kaffeehause. Wie gesagt, in einigen Jahren wollen wir mal sehen, was von seinem System übriggeblieben ist. Ich glaube, Wien wird ihm auf die Länge Chicago austreiben.

(30. Mai 1899.)

Kunstgewerbeglossen.

Nun ist auch Bruno Bucher hinüber. Die Männer, welche die alte Kunst gemacht haben, tauchen langsam unter den Sehkreis, und die die neue Kunst machen sollen, ziehen rasch empor. Einige stehen schon hoch am Tageshimmel. Die Geschlechter kommen und bringen sich jedes seine Kunst mit. Wir Heutigen stehen auf einem merkwürdigen Kreuzwege, oder vielmehr, wir haben ihn schon glücklich hinter uns. Heute fragt man sich in der ganzen Welt, ob die soeben durchlebte Epoche einer rückwärtsschauenden Kunst nicht ein großer Irrtum gewesen. Ob wir nicht viel weiter wären, wenn wir am Lebendigen, das ja irgendwie doch vorhanden war, nach dem Bedürfnis des Tages naiv weiter gesponnen hätten, statt in die Bücherei zu gehen und die Toten zu fragen, was die Lebenden brauchen. Scheint es nicht

unglaublich, daß die vielverlästerte und in der Tat öde Biedermeierzeit heute wieder mehr oder weniger gewürdigt wird? Morgen wird sie vielleicht schon in den Lehrbüchern stehen als eine trotz alledem echte Zeitkunst und Ortskunst, was ja jede andere Stilart auch gewesen. Der Biedermeierstil des Kunstgewerbes kam jedenfalls geradenwegs aus dem Leben. Und das ist das Wesentliche. Das übrige ist, wie in allem Schaffen, einfach — man kommt immer bei diesem Wort an — Talentfrage. Mit dem volkswirtschaftlichen Aufschwung wäre der kunstgewerbliche Bedarf gewachsen und hätte die geeigneten Talente aus dem Boden gelockt. Denn Talente sind immer vorhanden. Eitelberger fand sie, sobald er sie brauchte, und in der Art, wie er sie brauchte, und heute springen sie wieder gruppenweise aus der Furche, wie der heutige Tag sie braucht. Der englische Stil der Engländer ist durch hochbegabte Handwerker gemacht worden; Chippendale und Sheraton waren Gevatter Tischler und Tapezierer. Die Röntgen, Riesener und Boulle, die im Frankreich des vorigen Jahrhunderts die verschiedenen Ludwigsstile gemacht haben, gehörten dem Handwerk an. Erst das Empire, das für den neuen Cäsar die Formen alter Cäsaren wieder ausgrub, war eine archäologische Schöpfung. Was sie immerhin lebendig erhielt, war die von früher her noch fließende Phantasie und Handfertigkeit der Ebenisten und Metallarbeiter. Dann begann in Europa das große Sparen. Die Welt war verarmt und wollte wieder wohlhabend werden. Lernen wurde das Schlagwort, Bücher das tägliche Brot. Wissenschaft ist Macht, ist Reichtum, hieß es, und die Welt nahm Unmassen Wissenschaft auf. Auch Literatur und Kunst wurden von der Wissenschaft aus gemacht. Wir haben erst kürzlich, indem wir das ansehnliche Lebenswerk Zumbuschs beleuchteten, auf die alles durchdringende historische Anschauung jener Zeit hingewiesen. Nun, auch das Kunstgewerbe wurde historisch. Es geriet durch die folgerichtige Arbeit so vieler zusammengespannter Intelligenzen, deren einige sehr leistungsfähig waren, in so innigen Zusammenhang mit der Vergangenheit, daß zuletzt seine Berührung mit der Gegenwart verloren ging. Man merkte dies schließlich, dank den glücklichen Japanern, die sich niemals durch Wissen ihr Können verdorben haben. Und da ging nun in der ganzen Welt die große Berichtigungsarbeit an, in deren ersten Stadien wir jetzt stehen.

Was wird man in fünfzig Jahren über die abgelaufene Periode des Kunstgewerbes schreiben? Man wird sie dann jedenfalls auch historisch ansehen und als den richtigen Ausdruck ihrer Zeit erkennen. Als die Sprache einer gründlich unterrichteten Zeit, in der alles ein geschichtliches Kostüm tragen mußte. Makart im Rubens-Kostüm ist ein trefflicher Denkstein für diesen äußerlich so glänzenden Zeitraum, dessen entlehnten Glanz ein Windstoß aus weiter Ferne plötzlich ausgelöscht hat. Man wird dann auch diese sogenannte Neu-Renaissance kunstpsychologisch ergründen, ihre Züge feststellen und ihr vielleicht den Rang eines Stiles verleihen. Eines Literaturstils in der Kunst, eines stehenden Musealstils mitten im dahinfließenden Leben, das täglich den Tag heischt. Das Kapitel wird gewiß sehr interessant

sein, aber ein Beispiel wird dieser Schulstil niemals geben, anknüpfen läßt sich an ihn nicht. Es ist in der Tat erstaunlich, wie tot er nach all seiner Allmacht bereits ist. Noch vor einigen Monaten, als wir den Rat gaben, die eigens für die Pariser Weltausstellung gearbeiteten Prachtstücke lieber hier zu behalten, da sie uns draußen „blamieren“ würden, klang dies vielen übertrieben. Nun...., es ist längst keine Rede mehr davon, jene Arbeiten hinauszuschicken. Der Fortschritt des Neuen ist seither so unwiderstehlich gewesen, daß der letzte Kunstreaktionär heute nicht mehr wagen würde, damit auch nur zu Hause aufzutreten. Was hätten die Pariser nur zu dem gewissen Prachtklavier mit dem bemalten Kasten gesagt! Ein schwerer Kasten ruhte auf Füßen, deren jeder ein naturalistisch geschnitzter, schwarzgebeizter Lorbeerbaum war. Die krummen Stämmchen mit dem filigran verästelten Laubwerk knickten förmlich ein unter der massiv aufgelagerten Truhe; man wurde unwillkürlich an einen Teckel erinnert. Es lag auf der Hand, daß der Urheber dieses Möbels damit ins „Moderne“ einlenken wollte. Aber... „n'est pas moderne qui veut“. Modern sein, ist ein Talent für sich; das kann man sich nicht anempfinden, am wenigsten aus der alten Kopierschule heraus. In London, Berlin und München, wo das Beamtengefühl nicht so stark ist, hatten die älteren Herren doch zur rechten Zeit die rechte Witterung für das, was in der Luft daherstrich. Es hatte noch gar keinen Namen, aber sie merkten bald, daß das keine atmosphärische Augenblickslaune war. Sie ließen ein Weilchen gewähren, dann taten sie rüstig mit. Sie wurden wieder jung daran und verlängerten geradezu ihr Leben; namentlich ihr amtliches.

Heute ist das Wiener Kunstgewerbe auf dem guten Wege. Es hat das Glück, an den obersten Stellen die richtige Einsicht gefunden zu haben. Die richtigen Hände, um die Arbeit zu tun, fanden sich dann bald. Die Sezession ist ja eine wahre Versuchsanstalt der Talente, wo der Zuschauer bald im klaren darüber ist, was jeder kann. Die Hauptsache ist, daß es dort starke künstlerische Temperamente gibt. Schöpferische Adern, die zum Sprudeln geboren sind. Jedem Wiener sind heute ihre Namen geläufig, die vor zwei Jahren höchstens als Pointen für schlechte Witze tauglich schienen. Wenn man Olbrich, Hoffmann, Strasser, Engelhart, Böhm, Moser, Roller sagt, hat man gleich eine ganze moderne Kunstgewerbeschule genannt, die vorhanden sein könnte, wenn die Herren wollten. Einige haben ja andere Zwecke im Leben, andere freilich sind eigens für diesen Zweck geschaffen. Die jetzige Leitung des Museums und der Kunstgewerbeschule sieht genau, was nottut. Ganz im stillen wurde Josef Hoffmann als Lehrkraft berufen und ist bereits mit seinen Schülern eifrig an der Arbeit, um für Paris zu retten, was noch zu retten ist. Wie schade, daß der jetzige Durchbruch nicht schon vor zwei Jahren geschehen ist; wir hätten dann ohne Zweifel Olbrich als Leiter unserer Ausstellungsbauten in Paris. Das wäre etwas Weltgültiges geworden. Olbrich ist der Mann der vielen Talente, mit einem großen Zug hindurch. Er ist ein Großarchitekt, der Otto Wagner der nächsten Generation. Als ihm einmal seine Intimsten von einem Lehr-

amt sprachen, fuhr ihm, dem Ruhmredigkeit so fremd ist, unversehens sein Traum heraus: „Ich brauch' keine Buben, ich brauch' Meister." Nun, in Deutschland wissen sie das ganz genau. So viel, wie nach ihm, ist schon lange nach keinem Künstler geangelt worden. Und mit welchen schönen Angeln! Mit Angeln, denen man auf die Dauer nicht widersteht.

Mit Hoffmann hat die Kunstgewerbeschule einen Treffer gemacht. Was dort nottut, sind Künstler, die das moderne Objekt greifbar hinstellen. Dann weiß der Nachwuchs doch, wo und wie. Hoffentlich wird der Professor dabei auch Architekt bleiben und tüchtig zu bauen kriegen. Daß er ein Möbeltalent ersten Ranges ist, bringt sein Häusertalent nicht um. Da sehen doch endlich einmal die Pseudo-Modernen, wie man es machen muß, ohne Otto Wagner abzuschreiben. Der neueste Schritt in der Kunstgewerbesphäre ist, daß Alfred Roller von der Regierung ein Stipendium für eine Reise nach Deutschland, Frankreich und England erhalten hat. Er soll draußen alles moderne Kunstgewerbe kennen lernen, zu unserem Nutz und Frommen. Es liegt auf der Hand, daß dies eine eminent praktische Verfügung ist, wie sie nur aus der richtigsten Einsicht hervorgehen kann. Noch ein Schöpferischer, den man vollkommen auf das laufende bringen will. Daß man dann die Folgerungen daraus ziehen wird, ist schwerlich zu bezweifeln. Von Moser wird ja schon lange gemunkelt. Es fällt uns gar nicht ein, für ihn eine Lanze brechen zu wollen. Dort, wo man es wissen soll, weiß man es ohnehin, was an ihm ist. Aber wir haben gerade die jüngste Nummer von „Ver Sacrum" unter den Augen, eine ganze Moser-Nummer. War nicht vor etwa zwei Jahren das Wort „Buchschmuck" ein Hohnwort der Gegner geworden? Heute stehen die Sachen so, daß es wie ein Kompliment klingt. Die Dinge in diesem „Ver Sacrum-"Heft schmücken in der Tat ein Buch, wie so mancher berühmte Historienmaler es nicht zuwege brächte. Da sieht man, wie die Moderne die eingeschnurrte Wiener Phantasie wieder flügge gemacht hat. Das ist ein Sprießen von dekorativen Einfällen, ein unversieglicher Spieltrieb des zeichnerischen Geistes, daß man begreift, wie der Künstler von allen ausländischen Zeitschriften um Beiträge dieser Art bestürmt wird. Und von Fabrikanten um Muster. Die Firma Backhausen ist durch ihn schon jetzt eine Spezialität und kann von seinen Stoffen gar nicht genug herstellen, es ist alles gleich vergriffen.

Im übrigen ist es jetzt am Stubenring die Strasser-Frage, welche in ein dringendes Stadium tritt. Professor Otto König, der leitende Plastiker der Anstalt, hat soeben sein Pensionsgesuch eingereicht. Damit wird eine Stellung frei, die jeder Kundige unwillkürlich mit Artur Strasser in Verbindung bringt. Er bietet sich natürlich nicht an, aber unmittelbar hat er es schon letzten Winter getan, als er uns ermächtigte, in einem ihm gewidmeten Aufsatz („Kunst und Kunsthandwerk", Dezemberheft) seine Bereitwilligkeit zu einem Lehramt zu erklären. Nichts als ein freies Atelier für drei Jahre verlangte er damals und er wollte dafür den jungen Leuten alles lehren, was er selber vermag, was er Technisches erfunden und Künstlerisches er-

fahren hat. Sollte er da nicht auch für die Kunstgewerbeschule zu gewinnen sein? Wichtig für diese Anstalt wäre namentlich seine dekorative Kleinplastik, in der er als ein Persönlicher unerreicht ist. Aber noch wertvoller wäre die ideale Strenge seines künstlerischen Charakters, das aufmischende, begeisternde Element, das von ihm ausströmt. Strasser ist kein Lehrer, der bloß die Hände lehrt; er lehrt empfinden, künstlerisch „sein". Und das ist ein großer Schatz für das heranwachsende Geschlecht. In der Wissenschaft leistet das die Methode; sie gibt die Sicherheit auch im Unbekannten, das man erst erforschen und erobern soll. Ein solcher Künstler ist nur sehr selten vorhanden, die meisten gehen ja in der trockenen Praxis auf, welche irgendwelche Fähigkeiten für den Alltag drillt. Feuerbach war als Maler so einer. Er wirkte hier nur wenige Jahre, aber er hinterließ allen seinen Schülern seinen Geist. Sie waren unter ihren Kollegen Aristokraten. Es ist ja möglich, wahrscheinlich sogar, daß der Unabhängigkeitssinn Artur Strassers nicht lebenslänglich an das Lehramt zu fesseln wäre. Aber es sind ja ohnehin drei Probejahre zu machen. Warum sollen der nachwachsenden Plastik, die jetzt wahrlich mehr tot als lebendig ist, nicht wenigstens ein paar Jahre der Erfrischung und Erstarkung zugewendet werden? Nach vielen Jahren ist es das erstemal, daß sich wieder Gelegenheit ergibt, der Wiener Plastik frisches Wiener Blut einzuflößen. Wiener Vollblut, wie es schon lange nicht zugebote gestanden. Das Publikum spürt es auch. Schon lange ist keine Kandidatur allen als etwas so Selbstverständliches erschienen.

(16. Juli 1899.)

Olbrich in Darmstadt.

Wir haben unseren kunstfreundlichen Lesern eine trübselige Nachricht mitzuteilen. Ganz überrascht können sie zwar davon nicht sein, denn wir haben bereits zweimal Anlaß genommen, auf die drohende Auswanderung Olbrichs anzuspielen. Wir sagten, daß von Deutschland her nach ihm — und auch nach anderen Talenten unserer Sezession — ernstlich und mit Ausdauer geangelt werde. Wir durften nichts Näheres sagen, aber wir hielten es für Pflicht, auf den drohenden Verlust aufmerksam zu machen, so lange er noch abwendbar war. Aber es ist richtig zu spät geworden. Es ist von keiner Seite etwas geschehen, um J. M. Olbrich für Wien zu retten. Er hat bereits mit Darmstadt abgeschlossen. Der Großherzog Ernst Ludwig von Hessen ist nämlich ein erleuchteter Freund der modernen Kunst und sieht, wie ringsum deutsche Mittelstädte und kleine Residenzen alle Anstrengungen machen, um sich zu Mittelpunkten der Kunst oder des Kunstgewerbes zu entwickeln. Was ist nur aus Karlsruhe in wenigen Jahren geworden! Welche Industrie hat sich in Krefeld durch die Schöpfung des Kaiser Wilhelms-Museums entwickelt! Wie rührig ist jetzt Stuttgart hinterdrein, sein Kunstwesen zu reformieren, und hat den Karlsruhern gleich drei

Hauptkräfte (Carlos Grethe, den Grafen Kalckreuth und den Wiener Pötzlberger) wegengagiert. Überall sieht man ein, daß die bildende Kunst, und gar das Kunstgewerbe, endlich in den Vordergrund des allgemeinen Interesses getreten ist und nachgerade die größte volkswirtschaftliche Bedeutung gewonnen hat. Wo sich ein schöpferischer Kopf zeigt, bringt man ihm von allen Seiten Kränze und Kronen entgegen. Jeder Künstler von Ursprünglichkeit und Erfindungsgabe ist durch die Ausstellungen und mehr noch durch die reich illustrierten Fachzeitschriften, die jetzt einen weiten Leserkreis haben, im ganzen Auslande bekannt und kann von heute auf morgen überallhin berufen werden. Die Talente haben jetzt einen großen internationalen Markt.

Olbrich aber steht heute an Leistungsfähigkeit als Architekt und vielseitiger Gewerbekünstler in allererster Reihe. Der junge Österreichisch-Schlesier, der unter Hasenauer studiert hat, aber erst an der Seite Otto Wagners im praktischen Bauleben seine moderne Persönlichkeit bewähren konnte, steht heute auf gleicher Höhe mit Van de Velde in Brüssel, Plumet in Paris und Eckmann in Berlin. In München kennen wir, trotz des trefflichen Martin Dülfer, der den Kaim-Saal erbaut hat, keine moderne Kraft von dieser Ausgiebigkeit und persönlichen Note. Der junge Großherzog hat dies mit raschem Blick erkannt und es ist keine Phrase, wenn Olbrich brieflich versichert wurde, daß „gerade seine architektonische Ausdrucksweise an entscheidender Stelle ungemein sympathisch“ sei. Der Großherzog ist für die moderne Kunst gewonnen worden, nachdem er einen Teil des Darmstädter Schlosses nach Entwürfen von Ashbee in London neu einrichten lassen, die aber von Darmstädtern ausgeführt wurden. Diese moderne Palasteinrichtung war eine kunstgeschichtliche Tat, die nun fortwirkt. Was der Großherzog jetzt gründet, ist aber nicht etwa irgend etwas Kunstakademisches nach altem Muster, sondern eine freischaffende Künstlerkolonie. Keinerlei Behörden stehen zwischen ihm und den von ihm berufenen Künstlern, er verkehrt persönlich mit ihnen und ist vor allem der Wächter ihrer künstlerischen Freiheit. Wenn Olbrich berufen wurde, geschah es unter Bedingungen, die bei uns fabelhaft klingen. Er erhält etwa das Doppelte des Gehalts, den ein Professor der Wiener Akademie bezieht, und hat dafür nichts zu tun, als in Darmstadt zu sein. Alles, was er macht, wird ihm besonders bezahlt. Jene Summe soll ihm nur die Existenzsorgen abnehmen und seinem Künstlergeist eine ideale Freiheit des Schaffens gewähren. Der moderne Mäcen sucht sein Interesse darin, daß er seinen Künstlern hilft, ihre eigene Persönlichkeit frei zu entwickeln. Die erste Arbeit, die Olbrich in Darmstadt vorfindet, ist auch gerade eine, wie er sie sich hier vergebens ersehnt hat. Wir haben ja einmal davon gesprochen, wie er sich mit dem Plane einer Künstlerkolonie in Hietzing trug, mit lauter Häuschen und Ateliers für die Gesinnungsgenossen. Es wurde nichts daraus. In Darmstadt ist er nun vor allem beauftragt, die ganze neue Künstlerkolonie zu bauen, mit allen Häusern und Werkstätten. Einstweilen hausen die Künstler im prächtigen alten Lustschloß Mathildenhöhe bei Darmstadt, einem interessanten Barockbau nebst Zubehör. Und was für

Künstler sind es! Der Großherzog hat sogar Hans Christiansen in Paris gewonnen, einen der größten Hexenmeister in modernem Kunstgewerbe. Dazu den Medailleur Rudolf Bosselt aus Paris, einen Frankfurter, und den Maler Heinz Heim, einen Meister des modernen Kolorismus, den Sticker und Weber Paul Bürck usw. Aber Olbrich ist nicht etwa an den Ort gebunden, seine Freizügigkeit ist ihm belassen, er kann bauen, wo er will. Und die Umgebung Darmstadts sind reiche deutsche Städte; Frankfurt, Mainz, Baden-Baden, das ist sein Wirkungsgebiet. Die Frankfurter Millionen werden sich von ihm etwas bauen lassen. Die Hauptsache aber ist für ihn das fruchtbare Zusammenleben mit freigesinnten Arbeitsgenossen. Ohne die geräuschvollen Ablenkungen der Großstadt, ohne Sitzungen und andere Amtlichkeiten, in einer monumentalen Stille und Sammlung sorgenlos bloß seinem Schaffen leben zu können, das war sein Traum. Und der ist nun verwirklicht. Aber für Wien bedeutet diese Wirklichkeit den Verzicht auf eine seiner größten Hoffnungen. Zwar hat der Künstler vorläufig bloß für drei Jahre abgeschlossen, aber wird er dann aus der hessischen Freiheit nach Wien zurückkommen wollen, wo es für angestellte Künstler nur systemisierte Käfige, Uniformen und erbitterte Kämpfe gegen maßgebende Nichtkünstler gibt?

Einstweilen ist Olbrich gestern telegraphisch nach Darmstadt berufen worden und abends dahin abgereist. Er kehrt in einigen Tagen zurück und hat dann noch Muße, seine hiesigen Arbeiten abzuwickeln. Anfang September tritt er seine Stellung in Darmstadt an.

(8. Juli 1899.)

Ein Grabmal von Olbrich.

„Professor J. M. Olbrich aus Darmstadt“ — es klingt in der Tat höchst sonderbar. Aber es entspricht den leidigen Tatsachen, die wir neulich beleuchtet haben. Nicht lange mehr wird der geniale Baukünstler in der Hauptstadt seines Vaterlandes weilen, die keinen Finger gerührt hat, ihn zu halten. Gegenwärtig wickelt Olbrich in Wien ab, d. h. er vollendet die Arbeiten, die er begonnen. Er gibt seinen Landsleuten kostbare Abschiedsgeschenke. So hat er Ende der vorigen Woche einer hiesigen kunstfreundlichen Familie ein Grabdenkmal übergeben, das seit vorigem Sommer im Werke gewesen. Es ist das Denkmal auf der v. Klarwillschen Familiengruft zu Döbling. Einstweilen bezeichnet es das Grab des im vorigen Mai verstorbenen Isidor Ritter v. Klarwill, der lange Zeit dem „Fremdenblatt“ angehört hat. Interessant ist es schon als das erste Grabmal, das Olbrich überhaupt ausführen konnte. Natürlich ist es durchaus modern, es erinnert durch keinerlei herkömmliches Detail an die frühere Grabmalkunst, die so sehr im Obligaten erstarrt ist, daß jede Neuerung sich von vornherein zu verbieten scheint. Die ernste Stimmung, die Pietät, die ungestört sein will, schließt ja das Experiment aus. Und dennoch, dem Talente gelingt es auch solche Bedenken zu überwinden. Kein Mensch denkt angesichts dieses schönen

Werkes an das Neue, das da geleistet worden; es sieht alles wie von selbst gekommen aus. Es ist still, innig und poetisch, und man kommt fast nicht dazu, das Ungewohnte daran zu bemerken.

Das Denkmal steht auf dem Döblinger Friedhof, links hinten an der Mauer. Es wendet seine Stirnseite der Abendsonne zu, in deren rosigem Schein der helle Granit und die hellgrüne Bronze warm verschmelzen. Wie es sich so von dem blauen Himmel abhebt, hat man schon von weitem den Eindruck von etwas sehr Vornehmem und Eigenem, aber keineswegs Befremdlichem. Den Körper des Denkmals bildet ein massiver Pylon aus fast weißem, gestocktem (rauh gehaltenem) Granit. Dieser Monolith ist 6000 Kilo schwer. Beiderseits passen sich ihm zwei „Wangen“ an, die sich in bedeutender Kurve vorwärtslegen, so daß man an die vorgestreckten Pranken einer Sphinx oder eines Löwen denkt. Diesem Vorbild ist jedoch nur sein geometrisches Schema entlehnt, es sind wirklich bloß zwei „Wangen“ aus Granit da. Sie fassen die Gruftplatte zwischen sich, die etwas geneigt liegt und nicht zu heben, sondern in Schienen hervorzuziehen ist. Oben setzt sich vom Pylon eine Plinthe ab, die eine merkwürdige Bekrönung trägt. Dem Künstler hat gleichsam eine „lebende Kuppel“ vorgeschwebt. Ein rund geschnittener, grüner Buchsbaum in dunkelblau lackiertem Kübel von elliptischem Grundriß, so daß er der rechteckigen Oberfläche des Pylons entspricht. Dieser blaue Kübel ist aber nur streifenweise sichtbar, durch die Fugen des ehernen Behältnisses, in dem er steht. Es ist dies ein elliptischer Korbständer aus drei breiten, wagerechten Bronzereifen, die an den vier Ecken durch vier anmutig hindurchgeschlungene Schlangen zusammengehalten werden. An den drei Reifen sind drei Zeilen aus dem Grablied in „Cymbeline“ eingegraben; sie wollen nicht gerade gelesen sein, sondern wirken mehr wie Runenschrift, eine Spur von Geist am toten Stoff. Auch die beiden „Wangen“ haben ihre Bekrönungen: zwei eherne Lampen von antiker Form, mit drei ehernen Reifen unterstrichen, die das aufsteigende Ende der Wangen knapp umschließen. Unter jeder Lampe ist ein dichter grüner Blätterkranz aufgehängt, und zwar an einer blattförmigen Bronze-Applike, die als Zierat ein stilisiertes Omega trägt. (Omega, das Ende.) All das umrahmt, in Stein und Erz fein abgewogen, den bedeutsamsten Teil, die Vorderseite des Pylons. Sie zeigt links die lebensgroße Reliefgestalt eines schlanken Mädchens in senkrecht niederfließender antiker Gewandung. Das zarte Profil der Figur, die in einer erhobenen Hand eine blühende Mohnpflanze hält, ist in allerflachster Bossierung der grünen Bronze gleichsam auf die Granitfläche gehaucht. Rechts neben ihr, in Kopfhöhe, stehen vier dichte Schriftzeilen, auch in Relief aufgelegt. Vier Verse von Ludwig v. Doczi, dem vertrauten Freunde des Verblichenen. Sie lauten:

„Früh kämpfte er, früh ruht er
Nach Stürmen im dunklen Port;
Schlaf wohl, Du Lieber, Guter,
Uns lebst Du fort.“

Ganz unten, am Sockel, folgt noch eine Zeile, der Name: „von Klarwill.“ Alle Schrift ist die unserer Sezession, aber diesmal ernst, ohne Capriccio, nur mit jener gewissen Handschriftlichkeit, die an Stelle des Mechanischen, Gedruckten das Empfundene des Augenblicks setzt. Wie alle diese Elemente: Bauliches, Figürliches, Schriftliches im Raume verteilt, in Form und Farbe harmonisiert sind, das entspricht völlig der feinfühligen Meisterschaft, die unsere Sezession in solchen Dingen hat. Sogar die drei Handhaben des Gruftdeckels sind nicht die landläufigen, eisernen Ringe, sondern eigens in Bronze modellierte, handgerechte Griffe. Alle Bronzebestandteile sind nach Olbrichs Entwürfen durch den Bildhauer Kaan ausgeführt. Was sonst noch zur Montierung des Denkmals gehört, ist alles so praktisch als möglich. Der Kübel des Buchses z. B. steht auf einer (von unten nicht sichtbaren) Tasse, die den Ablauf des Wassers nach rückwärts lenkt. Die Verbindung des Denkmals mit dem umgebenden Erdreich ist auch eigentümlich. Der Boden ist nämlich um das Denkmal her in entsprechendem Viereck mit rotem und weißem Marmorschotter belegt; man könnte sagen: mit einem losen Mosaik. Überhaupt ist jede Einzelheit gedacht und empfunden. Man hat den Eindruck, daß dem Künstler die dienlichen Einfälle ohne Anstrengung ganz nach dem Bedarf des Augenblicks zufließen.

Dieses Grabmal ist eine Sehenswürdigkeit Wiens. Die moderne Kunstweise hat sich damit ein besonders widerstrebendes Gebiet erobert, eigentlich das konservativste. Wann wird die Zeit kommen, wo in Wien ein moderner Kirchenbau möglich ist? Der vergebliche Wettbewerb um die Jubiläumskirche hat bewiesen, daß diese Frage bereits überreif ist. Und das werden die größten Erfolge der neuen Kunst sein, denn sie wird dem Publikum endlich wieder Kirchen bauen, die ihm einleuchten, in denen es sich zu Hause fühlt.

(1. August 1899.)

Giovanni Segantini.

(1858—1899).

„Denken Sie sich Andreas Hofer“, so schilderte mir ihn ein Freund, der ihn diesen Sommer auf den Höhen von Maloja aufgesucht hatte. So hat ihn auch Trubetzkoi in Mailand geformt, den schönen, harmonischen Kopf mit dem Hochwald von freiem Haar und dem dichten zweispitzigen Vollbart. Es war auch etwas von Christus darin. Von jenem athletischen Christus, welchen Michelangelo gebildet hat, einem christlichen Prometheus ... Dieser Natursohn ist also wirklich schon tot. Die Natur, die er so oft als Kindesmörderin dargestellt, hat ihn groß, gesund und gut gemacht wie wenige, und riesenstark dazu, und ihn dann plötzlich geknickt. Sie mordete ihn, während er sie verherrlichte, mitten in der Arbeit an jenem ungeheuren Panorama des Engadin, für die Pariser Weltausstellung; während er alle die blinkenden Seen da unten gleich Perlen an die Schnur faßte, und alle die strahlenden Gipfel da oben, und die blauen

Gletscher und grünen Wälder, gleich bunten Gewinden durch die Luft spannte.

Wien trauert, denn es hat Segantini geliebt. Zuerst, im Jahre 1896, war es erschrocken, als es sein großes Bild: „Zwei Mütter“ erblickte. Die lebensgroße Kuh im Stalle, an deren Fell man jedes Haar sah, wie jeden Halm in der Streu unter ihr, und neben ihr im Laternenschein die Mutter mit dem Kinde an der Brust. Die Akademie bekreuzigte sich, die Professoren in der Jury tobten, aber gerade damals führten im Künstlerhause die Jungen das Wort, und Segantini erhielt die goldene Medaille. Als die Jungen dann die Sezession machten, trat der Mann von Maloja mit Begeisterung in ihre vorderste Reihe. War er doch selber und für sich allein eine Sezession. Ihm war das höchste Programm, das ein Künstler haben kann, angeboren. In einer Frühlingsnummer von Ver Sacrum hat er es ausgesprochen, in einfachen Worten, aber mit der Weihe des Bekenners. „Mit aufrichtiger Wahrheit das Schöne ausdrücken, vorausgesetzt, daß diese Schönheit der körperliche Ausdruck der Güte ist.“ „Alles, was Laster, Gemeinheit oder auch nur eitle Lust wiedergibt, möge sich der erhabenen Kunst fern halten.“ Aus der Kunst einen „Kultus“ machen, dazu aber vor allem selbst ein „reines und des Produzierens würdiges Wesen“ sein: das war seine Religion. Von diesem Punkte schwärmte er weiter, höher, zu immer reineren Sphären. Bis zu jener „Bruderschaft“, die ihm vorschwebte, die unter jenem „Bruder Superior“ jenen „heiligen Wetteifer“ entwickeln würde, zu leisten, was in der Kraft eines jeden gelegen, und „dafür von den Menschen das Nötige zu Nahrung und Kleidung zu erhalten“. Heilig war ihm seine Kunst. Das Schaffen war ihm ein Wunder, dem er erstaunt und ergriffen lauschte. „Die Erregung des Künstlers im Augenblick der Konzeption“, so schrieb er, „gibt dem Kunstwerk einen menschlich-geistigen Überwert.“ Und für den geheimnisvollen Vorgang in diesem Augenblick, für dieses schier übernatürliche Naturereignis sich die reinsten Bedingungen zu schaffen, das war sein Lebenskampf. Darum hauste er über den Wolken. Auch war der ungetrübte Instinkt sein einziger Lehrmeister. Den Tieren gleich, die er so unsäglich liebte, folgte er unbedenklich dem eigenen Trieb. Er hatte die Kunst der Biene und der Ameise, des Korallentierchens, das mächtige Riffe baut. Sie alle fügen Atom an Atom, bis ein Riesenwerk dasteht; sie sind Pointillisten oder Neo-Impressionisten. Den großen Zug, den legt eine höhere Macht, ihnen unbewußt, in ihre Werke. Auch der menschliche Wert kommt von oben, aus dem Urquell, der sich bloß ahnen läßt. „Ich liebe die Güte,“ schreibt er, „die Schönheit, die Gesundheit, die Kraft und die Arbeit, Fähigkeiten und Eigenschaften, die die Menschen in Gemeinschaft mit anderen Tieren besitzen. Doch die menschliche Überlegenheit beginnt da, wo die bloß manuelle Arbeit und körperliche Tätigkeit enden und die Liebe, die mit Geist vollführte Arbeit beginnt.“

Der Mensch in Gemeinschaft mit „anderen“ Tieren! So spricht ein Mitglied der großen Allfamilie, die sich so durchaus demokratisch regiert, die keine Standesunterschiede kennt, nur Unterschiede der

Kraft, des Talentes. Segantini hat die Tiere leben gesehen und mit ihnen gelebt. Er war ein Hirtenknabe, wie Giotto und Führich. Er war ein Panisk mit Hörnchen an der Stirne und Ziegenfellen um die Beine. Sein Leben war das der unmittelbar Erdgebornen, nur noch etwas schlimmer. Mit fünf Jahren mutterlos, kam er von Arco nach Mailand, zu einer Tante. Aus einem Elend in das andere. Vom Dachfensterchen aus sah er die Alpen vor sich. Sie lockten, lockten. Er entfloh, „über die Alpen, nach Frankreich“. Er kam nicht weit. Mitten in der Nacht, in strömendem Regen, fanden Bauern einen bewußtlosen Knaben und nahmen ihn mit. Er hütete ihnen die Schweine. Er war noch nicht sieben Jahre alt. Eines Tages hört er eine Bäuerin an der Leiche ihrer Tochter schluchzen: „Wenn ich wenigstens ihr Bild hätte, sie war so schön!“ Der Kleine setzt sich hin und zeichnet das tote Mädchen. Sein erster Versuch. Er gelangt nach Mailand zurück und geht in die Abendschule der Brera, um zeichnen zu lernen. Allein er lernt nichts, das ist keine Schule für ihn. Ein Freund, seines Zeichens Drogist, gibt ihm die ersten Farben; damit malt er ein Ladenschild, dann ein wirkliches Bild. Er verkauft es, er hat Geld. Nun geht er in die Hügel der Brianza, dann hinauf nach Savognino in Graubünden, dann noch höher hinauf nach Maloja. Es ist eine Himmelfahrt auf Erden. Immer ernster geht ihm das Naturleben auf, immer furchtbarer wird das Antlitz der großen Mutter, je näher er ihm kommt. Aber auch immer bezaubernder, bannender. Und immer rätselhafter, je klarer er es sieht; immer unentwirrbarer, je mehr er an einzelnen Zügen ergreift, begreift. Der Alpenzauber umfängt ihn, eine künstlerische Bergkrankheit. Benebelung, Taumel, Wirrsal, und dabei alles klar wie Kristall, das Fernste zum Greifen nahe. Die Wirklichkeit ganz durchdrungen vom Gleichnis, das Leben eine Sage, ein Märchen, in dem aber wirklich gelitten und gestorben wird. Und doch alles schön, schön, schön!

Er wird ein großer Philosoph mit dem Pinsel; ein Bergprediger, dem die Schafe und die Hirten lauschen. Aber den festen Boden unter den Füßen verliert er nie. „Ich malte die Arbeit und die Ruhe nach der Arbeit, und vor allem malte ich die braven Tiere mit den Augen voll Sanftmut.“ Und diese Wirklichkeit folgt ihm bis unter die Schleier seiner Symbolik. Das ist der Unterschied zwischen den Geistersehern von jetzt und einst, daß die jetzigen ihren Geistern mit Röntgenblicken durch die Knochen und Muskel schauen. Die jetzigen Geister haben ihre naturwissenschaftliche Richtigkeit und sind daher ungleich glaubwürdiger, als die einer weniger anatomischen oder optischen Zeit.

Als unsere Sezession ihre erste Ausstellung eröffnete, ging Segantini am Wiener Himmel auf, wie eine neue Sonne. Man strömte ihm zu, umstritt ihn und seine seltsame Technik, gab sich aber seinen merkwürdigen Visionen hin und glaubte an seine Pinselstriche. Schließlich kaufte man ihn sogar. Man sah eine neue Art, Natur zu sehen und sie aus dem Auge heraus zu malen. Segantinis Technik ist die Moltkes. Moltke marschiert getrennt und schlägt vereint; Segantini setzt die Bestandteile der Mischfarben einzeln auf und läßt

sie erst auf der Netzhaut des Beschauers ihre Vereinigung bewirken. Die Retina als Palette. Seit man hier die luftigen Liniengeflechte Raffaellis und die analytische Farbenchemie Van Rysselberghes genauer kennt, weiß man das malerische Ergebnis zu schätzen. Und jeder dieser Künstler hat seine Kunst selber gefunden, jedem ist sie ein Erlebnis, das der andere gar nicht hätte erleben können. Dieses Persönliche ist das Modernste daran. Man lernt nicht mehr malen, indem man anderen auf die Fingern guckt, sondern indem man ausüben lernt, was man selber in den Finger spürt. Man fragt auch nicht mehr, wie die Fertigen oder die Gewesenen die Natur empfunden haben, sondern man öffnet die eigene Seele, wie eine Camera, und „exponiert" ihre lichtempfindlichen Membranen dem ewigen Werdewunder, das Leben heißt. Seine unendliche Mannigfaltigkeit gibt erst die moderne Kunst wieder, weil die aufnehmend-wiedergebenden Seelen an sich unendlich mannigfaltig sind. Freilich muß der Künstler dazu eine Seele haben. Eine Seele, wie Segantini sie hatte und Böcklin sie hat.

(1. Oktober 1899.)

Giovanni Segantini.

Aus Samaden im Oberengadin kommt die Hiobspost, daß Segantini ein toter Mann ist. Dieser Kraftmensch aus der Steinzeit, der in unserer Kultur umherging, daß man sich wunderte, nicht bloß sein massives Skelett in einem Hofmuseum zu sehen. Nur einundvierzig Jahre ist er alt geworden. Wozu ist man also Urmensch, Kraftnatur, Natursohn und lebt Sommers und Winters in der höchsten Höhenluft, 8000 Fuß und mehr über dem Bakteriengewimmel, das wir Zivilisation nennen? Dort oben auf einem Berge über Samaden steht ein kleines Gasthaus, ein verlorener Punkt in der Höhe. Dort saß er seit vielen Tagen und malte die ungeheure Aussicht von Schuls-Tarasp bis St. Moritz-Maloja hinauf mit allen den blauen Seen und weißen Piz, die Berninawelt und was daran hängt. Alles für jenes gigantische Panorama des Engadin (3645 Quadratmeter), mit dem er anno 1900 in Paris zeigen wollte, wie es gewesen, als die hunderthändigen Riesen den Ossa auf den Pelion getürmt, um den hohen Olymp zu stürmen. Seit zwei Jahren türmte auch er so Berg auf Berg, er knetete den Urgranit mit seinen Fäusten ....

Giovanni Segantini in Soglio di Val Bregaglia, so gaben die Ausstellungskataloge seine Adresse an. Eine Adresse für einen Höhlenbären (Ursus spelaeus), obwohl das schon am italienischen Fuße des Malojapasses liegt, im „Bergell", wo es paradiesisch weitergeht ins Welsche und Welschere hinein, nach Chiavenna. Eine Dame der Wiener Sezession, die junge Frau des begabten Bildhauers Gurschner, als Dichterin „Paul Althof" genannt, hat ihn dort erst kürzlich besucht und diesen Besuch beschrieben. Auch sein „Atelier", zu dem man eine kleine Bergpartie über Stock und Stein machen mußte, eine halbe Stunde weit, wo in freiester Freiluft, Aug' in Auge

mit der modellstehenden Landschaft, seine großen Bilder aufgepflanzt waren, jedes in einem eingerammten hohen Ständer, der mit hölzernen Laden zu verschließen war, wie der Auslagekasten eines Photographen auf der Straße. Da setzte sich der Urmensch vor die breite Leinwand hin, tauchte seine Pinsel in den Original-Firnschnee und das Ur-Himmelblau und malte von der Quelle weg. Alexander Calame hat sich seine Alpenmalerei en gros bequemer gemacht. Damals durften die Bilder noch nach dem Atelier schmecken und nach behaglicher Winterarbeit auf Grund von Naturstudien, die sich übrigens verteufelt ähnlich sahen. Die Alpenluft witterte man aus ihnen nicht heraus. Jetzt ist es ein ganz anderes. Jetzt will man gerade die Dinge malen, die einer bloß wittern kann; das Wesentlichste sind die Sachen, die man eigentlich gar nicht mehr sieht, die man nur spürt. Wer hätte nicht vor den Alpenlandschaften Segantinis den Schauer auf der Haut gefühlt, mit dem man in x Meter Meereshöhe aus der Sonne in den Schatten tritt? Ein Gefühl, als werde die Kristallinse des Auges plötzlich mit einem Reif beschlagen wie ein Glas voll Hochquell. Man kann sagen, Segantini habe Begriffe gemalt. Den Begriff der Frische, der Durchsichtigkeit, der Einsamkeit, der Öde, Stille, Höhe. Den Begriff des Endes von allem. Des Endes, als Grenze des Lebens, topographisch und physiologisch genommen. Seine beste Kunst bewegt sich auf der unheimlichen Grenzscheide vom Leben zum Tode. Wo sein Pfad führt, da hört die Erde auf, und der Weltraum fängt an. Er schreitet am äußersten Rande des Etwas dahin, und um seine Schultern weht bereits das Nichts. In seinen wundersamen Bildern, die das Gottverlassene und Menschenleere dieser Einöden darstellen, sind keine effektvollen Formen aufgebaut, wie die früheren Alpenmaler sie für die salonromantischen Bedürfnisse des Bourgeois komponierten oder aussuchten. Damals galt das „Pittoreske", das einen ganz anderen Sinn hat als das Malerische. Das sogenannte Pittoreske ist meist gar nicht malerisch, denn es geht auf die überraschende Form, nicht auf das organische Weben und Gären der Farbe los. Das Pittoreske ist landschaftliche Anekdote, das Malerische ist landschaftliche Psychologie. In den unendlich mannigfaltigen Schwebungen der Farbe drücken sich die Seelenregungen des Planeten aus, seine Launen und Stimmungen, das Temperament der verschiedenen Gegenden, die Erlebnisse der Jahrtausende. Bei Segantini fügt sich die Landschaft aus wenigen Linien zusammen, die gleichsam nur ein Gefäß bilden, das er mit Farbenton füllt. Er baut keine hohen Silhouetten auf, die man von unten malt und ansieht, denn er steht schon so hoch über dem Meere, daß er nur noch leichte Bodenwellen über sich sieht. Diese letzten Ränder der Schöpfung sind nur noch ein bißchen uneben; Finsteraarhörner und Schreckhörner steigen da nicht mehr auf.

Dafür ist er intim, wie kein zweiter Maler der Höhenwelt. Man kennt ja seine eigentümliche strichelnde Malweise, an der sich die Kritik jahrelang achselzuckend stieß und wie an einer Sonderlingslaune herumnörgelte. Mit Unrecht. Segantini war kein Salonälpler, der sich eine recht kuriose Handschrift zusammenspekuliert, sondern

er malte, wie er sah. In einer Malschule ist er nie gewesen, die großen Kunstmärkte waren ihm fremd, er kannte nicht einmal Rom, noch weniger Paris. Er war ein genialer Erdenkloß, seine Kunst ein Naturprodukt. Instinkt führte seinen Pinsel, dessen Strichelkünste eigentlich eine fabelhafte technische Naivität sind. Man muß selber versucht haben, in solcher Höhenluft etwa einen Felsgrat nachzuzeichnen, um Segantinis Art zu begreifen. In unseren Tiefgegenden sind alle Gegenstände auf diskrete Art verschleiert. Wir sehen sie durch lauter zarte farbige Nebel, alles hat eine durchscheinende Maske vor dem Gesichte. Die Linien schwanken, die Formen schwimmen. Und nun fallen plötzlich alle diese weichen Schleier und jeder Gegenstand ist ein nacktes Selbst. Unzählbare Details, die wir kaum geahnt, überfallen und verwirren das Auge, es kann Wesentliches und Unwesentliches nicht mehr auseinanderhalten. Wer je in solcher durchsichtigen Luft etwas nachgezeichnet hat, kennt den Ursprung von Segantinis Technik. Das ganze verworrene Gewimmel von Kleinform, aus dem sich die Großform aufbaut, fegt er auf seiner Leinwand zusammen; scheint wenigstens es zu tun. Daß es aber bei ihm ruhig bleibt, wie in der Natur, und daß die Erscheinung ihre großen, bedeutsamen Züge behält, das ist die Größe an seinem Talent. Bei Segantini spürt man die Atome, aus denen die Dinge bestehen, und ihr unendliches Spiel untereinander; ein Hauch von heimlichem, unsterblichem Leben strömt von ihnen aus. Das ist der sogenannte „Flimmer“. Alle Erscheinung ist ein unerklärliches, mysteriöses Flimmern, ein fortwährendes Vorsichgehen, ohne daß irgend etwas von der Stelle rückte. Zu dieser Erkenntnis sind erst die modernen Koloristen durchgedrungen. Kein Lionardo und kein Tizian ahnte es. Sie legten ihre reichen, goldigen Krusten an, die gleich kostbaren Emailplatten gleißten. Aber erst Velazquez und Rembrandt ließen das Licht in die Poren dringen und zeigten auch die Regungen unter der Oberfläche. Sie waren die Röntgens der Malerei. Seitdem ruht diese ganze Kunst auf einer ganz anderen Grundlage. Unsere naturwissenschaftliche Zeit brachte natürlich diese Errungenschaft des rein künstlerischen Instinktes in ein System. Das liegt in der Luft unserer Zeit, sie macht die Geister analytisch. Alles wird bis in die letzten Elemente zerfasert, dann geht es an die Synthese, das Zusammensetzen nach dem eigenen Sinne, nach der schaffenden Persönlichkeit. So wurde namentlich auch die Farbe „prismatisch zersetzt“. Statt der Mischfarbe setzte man ihre einfachen Elemente auf die Leinwand und überließ es dem menschlichen Auge und der zwischenliegenden Luftschichte, sie zu mischen. Seit einigen Jahren ist das auch dem hiesigen Publikum geläufig geworden. Es kam Raffaelli mit seinen zerschlissenen, von der Luft gleichsam zerfressenen Pariser Veduten, in denen die Sachen mit einem flüchtigen Blitz, wie die Speiche eines rollenden Fiakerrades ihn wirft, vorüberhuschen. Es kam Van Rysselberghe, der aus dem einstigen Pointillismus hervorgegangene „Neu-Impressionist“, und zerlegte die farbige Erscheinungswelt in Myriaden roter, grüner, gelber und blauer Punkte, die der Blick gleichsam aufscheuchte und zu Mischfarben von ungeahntem Glanz zusammen-

schwirren ließ. Und es kam Segantini, der aus unzählbaren rotbraunen, orangegelben, blauen und weißen Strichelchen Szenen von überrumpelnder Lebensfülle zusammenwürfelte. Und Segantini war in seiner Bergeinsamkeit ganz von selbst dahinter gekommen. Das Prickeln auf der Netzhaut seiner Augen hatte sich instinktiv bis in seine Fingerspitzen fortgepflanzt und dem Pinsel die Vibration des Molekularlebens mitgeteilt.

Wäre er, mit diesem nämlichen Malgenie, ein Stadtkind gewesen, so hätte er sich ganz anders entwickelt. Aber die Verhältnisse machten ihn so. In Arco geboren (1858), verlor er früh die Mutter und der Vater, ein Arbeiter, brachte den Fünfjährigen zu einer Tochter aus erster Ehe nach Mailand. Dem Pferch einer elenden Dachstube entfloh er, noch nicht siebenjährig. Er wollte in die Alpen, die er vor sich sah; über die Alpen weg, nach Frankreich. Von dorther, hatte er gehört, sei Napoleon herabgekommen nach Mailand; der Triumphbogen auf Piazza Castello bezeichne die Stelle. So ging er denn auch durch diesen Triumphbogen, und dann weiter, immer weiter ... Er hat sie gelegentlich beschrieben, diese Flucht an glühheißem Tage, dem eine schaurige Regennacht folgte. In einer Pfütze schlafend, bewußtlos vielmehr, fanden ihn zwei Bauern und nahmen ihn mit. „Der hat mehr Haar auf dem Kopf, als wir beide zusammen“, sagte die Bäuerin, als sie ihn erblickte. Und die Nachbarin meinte, er habe ein Profil, „wie der Sohn eines Königs von Frankreich.“ Er gefiel ihnen und sie gaben ihm ihre Schweine zu hüten. Wie er zur Kunst kam? Eines Tages hörte er die Mutter eines eben verstorbenen Mädchens schluchzen: „Wenn ich wenigstens ihr Bild hätte, sie war so schön!“ Da setzte er sich hin und zeichnete das tote Mädchen. Er kam dann nach Mailand zurück und besuchte kurze Zeit die Abendschule in der Brera, um zeichnen zu lernen. Aber das taugte ihm nicht. Er malte lieber ein Ladenschild, mit Farben, die ihm ein Kamerad, seines Zeichens Drogist, geschenkt hatte. Dann malte er ein Bild. Das kam bei ihm so von selbst, und ehe er es selber wußte, war er ein Maler. Zuerst ging er in die Hügel der Brianza und malte die weiche Idylle der Söhne einer fetten Erde. Aber es zog ihn nach Norden, ins immer Rauhere. Er war nicht für das Süße geschaffen, er kam aus dem Elend und Herbheit war sein Element. In Savognino (Graubünden) fand er eine ernstere Natur; schwere Rinder und Pferde, knorrige Menschen, eisige Rundblicke. Von dort aus machte er seine erste Ausstellung in London, wo er sogleich Aufsehen erregte. Dann stieg er noch höher hinan, bis Maloja; weiter geht es überhaupt nicht. Dort fand er die grausame Natur, die All-Stiefmutter, die kärglich liebkost und plötzlich tötet. Auf mageren Triften struppige Schafe, in verwetterten Almhütten darbende Senner, in grauem Gestein kristallklare Quellbecken, und dann spurloser Schnee weithin und kahle Äste in krampfhaften Windungen, und jener seltsam dünne, geisterhafte Sonnenschein, in dem das Grün der spärlichen Grasnarbe plötzlich in Gelb umschlägt: das wurde seine Welt. „Ich malte die Arbeit und die Ruhe nach der Arbeit, und vor allem malte ich die braven Tiere mit den Augen voll Sanftmut“, so schrieb er noch vor

wenigen Monaten in einem Aufsatze, der förmlich überquillt von Liebe zu aller Kreatur.

In jener weihevollen Stille, bis zu der die menschlichen Leidenschaften nicht mehr emporzudringen scheinen, sittigt sich die Seele des Künstlers. Reinheit ist Segantinis Hauptforderung. „Vor allem," schreibt er, „muß das Kunstwerk das Erzeugnis eines reinen und des Produzierens würdigen Wesens sein." Kunst ist ihm ein „Kultus", die Schönheit soll „der körperliche Ausdruck der Güte sein", „alles, was Laster, Gemeinheit oder auch nur eitle Lust wiedergibt, möge sich der erhabenen Kunst ferne halten." Er steht damit auf demselben Boden, wie Ruskin und William Morris. Er malt, wie der Fromme betet; Andacht ist die Seele seiner Kunst. Aber er wird nicht körperlos in seinen Harmonien, wie die englischen „Primitiven". Er hat sein gesundes Erbteil von Derbheit mitbekommen, der vierschrötige Alpensohn; er ist ein gründlicher Realist, bis in seine seltsamen Phantasien hinein. Wenn er Sagenhaftes darstellt, wie in jenem schaurigen Bilde, wo die „unnatürlichen Mütter" mit den Haaren in den Baumästen hängen (die Gallerie zu Liverpool hat es erworben), so hat doch alles Hand und Fuß. Es wirkt wie Wirklichkeit, und darum macht es auch mit seinem Phantasiegehalt einen tiefen Eindruck.

Die moderne Malerei hat mit Segantini einen ihrer ragenden Flügelmänner verloren. Einen Unersetzlichen, darf man sagen, denn in der modernen Kunst gilt der Satz nicht, daß „niemand unersetzlich" ist. Ihr ist das Persönliche die Hauptsache, und eine wirkliche Persönlichkeit ist nur einmal und nicht wieder.

(„Die Wage", Oktober 1899.)

Ein modernes Wiener Landhaus.

An einem dieser wundersamen Novembertage fuhr ich in die Hinterbrühl. Es war dort sehr schön. Lauter gelbgoldene Birken und rotbronzene Buchen ringsum, daß die Fichten dazwischen ganz grasgrün erschienen. Eine sezessionistische Landschaft, wie es nach der Versicherung des älter gewöhnten Publikums gar keine gibt. Die meisten Villen waren schon an allen namhafteren Öffnungen mit Brettern vernagelt und sahen daher noch einmal so tot aus wie sonst. Man konnte sie wahrhaftig mit den künstlichen Ruinen auf den Nachbarhügeln verwechseln; Ruinen auch sie, zusammengefügt aus Überresten einer längst verstorbenen Baukunst, Zusammenstellungen von griechischen und römischen Ausgrabseln, von Säulen, Simsen und Giebeln, die schon einmal beerdigt waren. Und in solchen Grüften verbringen lebendige Wiener ihren Sommer. Vielleicht sputen sie sich darum so hinein in die Stadt, sobald der gewisse Tag im Kalender kommt; alles Gold der Sonne hält sie nicht zurück.

In ihrer Mitte aber steht ein Haus, das ist noch bewohnt. Wahrscheinlich haben die Insassen ihre Freude daran. Es ist ein lebendiges Haus, in dem der Mensch unmittelbarer fühlt, daß er lebt. Man sieht es ihm auf den ersten Blick an. Eine einfache, zweistöckige Masse

von ungetrübtem Weiß, mit einem großen, volkstümlichen Ziegeldach in reichlicher Holzfassung von jenem eigentümlich vegetabilischen Grün, dessen mannigfache Schattierungen nur die Modernen zu mischen wissen. Sauerampfergrün vielleicht, an diesem einen Dache. Verschiedene Spaziergänger kommen so nahe als möglich; Radfahrer steigen ab und schauen. Es gibt da soviel zu bemerken. Warum schauen sie sich nicht die anderen Häuser in der Runde an? Dieses neue ist ja viel einfacher; es hat keine palastmäßigen Rundbogenfenster und keine gipsgeschwollenen Athleten mit barocken Balkonen auf den Schultern. Keine Spur von Plastik ist daran, nur weiße Putzflächen, graurosige Dachziegel mit ein paar grünlichen Streifen und grünes Sparrenwerk. Aber — man sieht ihm sein Inneres an, wie dem Menschen seine Seele. Eine Jalousie sagt hier mehr als anderswo ein Einfahrtstor. Ihre grünen Brettchen haben hellblaue Ränder und der Metallstab, der hindurchgeht, setzt rechts und links runde goldene Knöspchen an. Die sind aus keiner Jalousienfabrik. Neben der Haustüre sieht man niedere Staketen für Zwergobst; auch da stehen die roten Stäbe ganz eigen, mit einer Neigung zum Fächerförmigen, und tragen zwei Reihen kleiner grüner Scheiben. Die Haustüre selbst, in hellem Eichenholz, hat flachgeschnitzte Inschriften: zwei Monogramme (J. F. und M. F.) und die Legende: „Dieses Haus wurde erbaut 1898—99 durch J. M. Olbrich.“

Ach so, Olbrich! staunen die Spaziergänger; das ist ja der, der die Sezession gebaut hat, und den der Großherzog von Hessen nach Darmstadt berufen hat, um dort die ganze moderne Künstlerkolonie zu bauen, ... jetzt ist der Zar dort mit der Zarin, und für die soll er auch schon etwas entworfen haben; der geht gewiß noch einmal nach Rußland und baut einen modernen Kreml oder so was... So gehen die Gespräche rings um das Haus herum. W nige Haustüren in Wien sind soviel angeschaut worden wie diese, mit ihrem hübschen Glasbild als Oberlicht, das eine hellblaue Spinne auf dunkelblauem Grunde darstellt, und dem Goldmosaikstreifen um die ganze obere Türhälfte, und dem großen farbigen Stiegenfenster darüber; und um das alles her sind an die Wand gar zwei ungeheure Apfelbäume gemalt (von Adolf Böhm), in ganz hellen, dünnen Lavierungen, daß sie aus der Landschaft selbst dem weißen Putz angeflogen scheinen. Vor dem Hause sind nicht die herkömmlichen dick aufgetragenen Blumenbeete ausgebreitet, sondern ein grüner Rasenplan, ein richtiger „lawn“, der den Blick auf das Haus und aus dem Hause freiläßt. Wie freundlich sieht es auch abends aus, wenn im Dunkeln die farbigen Oberlichter sämtlicher Fenster und Türen und die glühenden Glasblumen der Stiegenfenster, und noch dieses und jenes bunte Licht aus dem Innern ins Dunkel herausschimmern! Die Farbe des Lebens schlägt gleichsam durch die Wände, der Schimmer des häuslichen Glücks durchdringt sein steinernes Gehäuse... Und die Leute gehen wieder und wieder um das Haus. Die Kellerfenster gefallen ihnen so; mit der großen hellroten Rose und den grünen Blättern, die nur aus Blech ausgeschnitten über den eisernen Stäben liegen. Den Schutz geben ja die Stäbe, die Blume hat nur zu schmücken; das nennt man

„konstruktiv". So erläutern die Kundigeren. Und an der anderen Hauptseite die große Eckveranda mit der Terrasse oben und dem Bicycle-Eingang unten; das wird auch nicht wenig gewürdigt. Die Veranda hat nach zwei Seiten jene breitrückig ausgeschnittenen, unten anmutig eingezogenen Bogenöffnungen, die nachgerade eine „sezessionistische" Bauform geworden sind und in den Bauhandbüchern des zwanzigsten Jahrhunderts neben dem Tudorbogen und Alhambrabogen stehen werden. Eine Freitreppe führt hinauf, zwischen zwei mächtigen schmiedeeisernen Appliken, die rechts und links die Wand hinanklettern. Eiserne Kletterpflanzen, deren gewaltige Blüten sich als zwei Riesenlaternen dem Eingangsbogen zuneigen. So mancher Wanderer kann der Versuchung nicht widerstehen, die Stufen hinanzusteigen und so höflich, als es sich machen läßt, in die Familie einzudringen, mit der Bitte, das Innere dieses Äußeren sehen zu dürfen. Deswegen nenne ich auch den Namen des Besitzers nicht; die Villa möchte so gerne inkognito bleiben, aber ich fürchte, es wird nicht gehen, denn sie ist ein Wiener Baudenkmal geworden, wie die neue Kunst noch keines hervorgebracht hat.*)

Dabei ist nicht zu vergessen, daß Olbrich ein bereits im Bau begriffenes Haus landläufiger Art zu bearbeiten bekam. Den Rohbau davon mußte er beibehalten, aber er hat ihn so verdaut, daß der Bau etwas ganz Neues geworden ist. Innen und außen trägt alles die Spur seines Geistes und Geschmacks. Bis auf das Kleinste ist alles von ihm selbst erfunden und gezeichnet, alles die persönliche Empfindung eines ungewöhnlich schöpferischen Menschen. Von dem landesbefugten Ausstattungskram der Tapezierer und Möbeltischler ist da nichts zu sehen. Es ist z. B. im ganzen Hause kein Vorhang zu finden. Statt all der obligaten Draperien an Fenstern und Türen verwendet Olbrich bloß glatte, fast weiße Stores, mit einem einfachen, in Seide oder Atlas applikierten Ornament in der Farbe des Zimmers. Licht und Luft sind ihm so kostbare Lebensbedürfnisse, daß er sie durch keine schweren Faltenwürfe abwehren will. Darum sind auch sämtliche Plafonds glatt und hell, fast weiß; dadurch verlieren sie das Lastende und man trägt unwillkürlich das Haupt höher. Auch Tapeten kommen im ganzen Hause nicht vor, alle Wände sind bemalt, und zwar in hellen Tönungen der betreffenden Zimmerfarbe, mit patronierten Mustern von reizvoller Erfindung. Die Zusammenstellung der Farbentöne ist das Ergebnis vielfacher Versuche, die sich aber reichlich gelohnt haben, denn das Farbenwesen des ganzen Hausinnern ist etwas so Mannigfaltiges und dabei von Schritt zu Schritt so Besonderes, daß man in einer eigenen wohligen Sphäre zu atmen glaubt. Auch an handwerklichen Behelfen ist der Künstler bekanntlich reich, und man zerbricht sich oft vergebens den Kopf, wie er diese oder jene Farbe aufgetragen habe. Einmal ist sie mit Badeschwämmen aufgetupft, ein andermal sind aus mattem Gelb glänzende Schlangenlinien herausgebürstet, indem man sie in Patronen schnitt und diese dann fest mit Bürste bearbeitete. Fenster und Türen sind auch nicht die selbstver-

*) Villa Friedmann.

ständlichen, alleinseligmachenden Fabrikate der „Fenster- und Türenfabriken“, sondern dem besonderen Zweck angepaßt. Die Fenster fallen schon durch ihr schmales Holzwerk auf, das sie lichtdurchlässiger macht, und oben haben sie ein Oberlicht in Glasmosaik, immer dasselbe, aber immer in der Farbe des Zimmers gehalten. Die Türen aber haben die Farbe des Getäfels und der Möbel, mit denen sie sich so vereinigen, daß selbst drei Türen in einem kleinen Gemach nicht stören können. Derselbe Tischler, der die Schränke eines Zimmers machte, bekam auch die zugehörigen Türen zu machen. Schränke, Türen, Kanapees, Sitzbänke, Betten sind mit Vorliebe zusammengebaut, als förmliche Kombinationsmöbel, die zusammen ein untrennbares Stück Zimmer bilden. In einem Gastzimmer für zwei Personen haben z. B. die beiden Betten eine gemeinsame Rückwand, aus der sich zwischen ihnen ein Doppelnachtkästchen hervorbaut. Ausziehen kann man freilich mit solchem Hausrat nicht, es gehört zum Hause, in das es hineingewachsen ist. Aber es ist ausnehmend gemütlich, denn es macht den behaglichen Eindruck der Dauer und Lückenlosigkeit. Man weiß, da kommt einem nichts unter der Hand abhanden und man wird nichts zufällig vermissen. Und bis in die kleinste Einzelheit ist alles, man möchte sagen, lebenswahr gedacht. Ein unteres Türchen an einem Schrank etwa hat sein Schlüsselloch nicht in der Mitte, sondern in der oberen Ecke, so daß man es mit der Hand erreicht, ohne sich zu bücken. Wenn man eine Zwischentüre öffnet — es sind lauter Doppeltüren — so sieht man die zweite Türe vor sich schon in der Farbe des folgenden Zimmers. Man weiß also sogleich, ob man in das grüne, rote oder blaue Zimmer kommt. In einem gastfreien Hause wie dieses, wo mitunter ein Dutzend Gäste gleichzeitig übernachten, ist dies, namentlich in der Nacht, sehr schätzbar, weil man nie in das unrichtige Zimmer treten und den Nachbar unliebsam überraschen wird. Auffallend ist es auch, daß man keinem Spiegelrahmen begegnet. Wer hat nicht über die altehrwürdige Tyrannei der Spiegelfabriken räsonniert, die mit ihren großen, schwer umrahmten Objekten ein Prinzip der Unhandlichkeit in jede Zimmereinrichtung bringen? „Wo kommt der Spiegel hin?“ ist ja immer die hochnotpeinliche Hauptfrage. Hier sind die Spiegel rahmenlos, bloß mit geschliffenem Rande, auf die Flächen aufgeschraubt, und stets in der Größe und Form, wie Ort und Stelle sie erfordern. Der Spiegel ist plötzlich aus einer Respektsperson ein umgänglicher Stubenkamerad geworden. Und dasselbe ist, zum Teil, mit den Bildern an der Wand der Fall. In der Täfelung sind da und dort verschiebbare Glasplatten eingefügt, hinter die man nach Gutdünken diesen oder jenen Farbenstich, irgend ein beliebiges Bild schieben und morgen durch ein anderes, das der Tag bringt, ersetzen kann. Jene gewissen Bilder, die einem mit der Zeit zuwider werden, sind um ihre Unverrückbarkeit gekommen und dem Auge ist sein Recht auf Abwechslung gewahrt.

Farbe ist Leben; das ist nachgerade die Empfindung unserer Zeit geworden. Wie sollte der gebildete Sommermensch, der aus der farbenstrahlenden Natur in sein Heim tritt, sich plötzlich durch eine ängstliche Farblosigkeit erkälten lassen? Die braunen Politur-

möbel dieses Jahrhunderts — „Violinbraun“ nennen das die Franzosen — passen nicht in ein solches Haus. Ein Gang durch diese Gemächer ist ein Spaziergang durch alle Farben, aber in ihren anregendsten Abschattungen. Dazu kommen noch die Farbenkünste des Glases an Türen und Fenstern und der Schimmer verschiedener Metalle. Die modernen „Bleiverglasungen“ im Hause wären ein Kapitel für sich. Der große Speisesaal ist in heller Eiche eingerichtet, in deren Poren nur eine Spur von hellem Grün eingehaucht ist. Das Studierzimmer des Hausherrn hat an allem Holzwerk tiefes, blank poliertes Grün und in den Nischen der Möbel dunkles Lapisblau. Das große Schlafzimmer ist ein wahres Gedicht in glänzend poliertem Violett, das einen rötlichen Stich hat. Es öffnet sich in ein Badezimmer von weißem Ahorn, das wie geschliffenes Elfenbein wirkt. Das Boudoir der Hausfrau ist in Kirschrot, so daß die Möbel wie aus Karneol und Blutjaspis geschnitten aussehen. Verschiedene Gastzimmer von üppigster Einrichtung sind in wolkigem Fledermausgrau, in violettgrauem Vogelahorn, der wie geschliffener Granit wirkt, in Malachitgrün oder auch in amerikanischem Fichtenholz, jenem „pitch-pine“, in dem auch das Zimmer eines kleinen Fräuleins in Zolas „Fécondité“ eingerichtet ist. Dabei wimmelt alles von kleinen und großen Bequemlichkeiten jeder Art. Da gibt es lauschige Einbauten, kabinettartige Ecken mit Durchblicken nach der Türe, Ruhesitze für geborene Sybariten usf. Besonders reizvoll sind die Durchblicke aus einer Farbe in die andere, z. B. aus jenem Fledermausgrau in das rote Boudoir mit seinen blinkenden Goldbeschlägen bei einfallendem Sonnenschein.

Dieses rote Gemach ist übrigens einer der Glanzpunkte des Hauses. Seine Schreibtischecke oder die Kanapeewand sind Dichtungen des Einrichtungspoeten. Dann ist jenes Schlafgemach von hohem Kunstreiz. Von dem tiefen, violett glühenden Ton des polierten Holzes heben sich die hellen Wände ab, die der Maler (Ad. Böhm) in einen Birkenhain verwandelt hat. Die silberweißen Stämme schimmern in anmutiger Gruppierung aus dem lichten Grün des Laubes, durch das sich ein blau-weiß gemischter Himmel zieht. Am Kopfende des Bettes ist der Hain am dichtesten, dann wird er immer dünner, bis er sich gegenüber mit einer Türe auf die Terrasse öffnet. Um den Ausblick ins Freie noch plausibler zu machen, ist das Geländer der Terrasse an der Innenseite mit bunten Wiesenblumen bemalt. Im Schlafzimmer gibt es auch Schnitzerei. Das breite Bett und die damit verbundenen Nachtkästchen zeigen in ihrem veilchenblauen Holze hoch aufrankende veilchenartige Blumen, die ihre Häupter schläfrig niedersenken. Am Fußende des Bettes verflechten sich die Veilchen mit ineinander geschlungenen Eheringen. Das Doppelfenster des Schlafzimmers aber ist von dem Engel des Schlafes behütet. Sein mächtiges Antlitz schaut von ihrer Höhe nieder, seine dichten dunkeln Locken fluten noch zwischen den Fenstern herab, und von der Decke bis zum Boden reichen, das ganze Fensterpaar umfassend, seine dunklen Fittiche. Zieht man die weißen Stores, die ein Muster von verschlungenen violetten Ringen ziert, vor die Fenster, so erscheinen sie gleichsam als das Gewand des Engels. Dieses Zimmer ist eine wahre Raumdichtung. Aber auch das

Badezimmer ist hochpoetisch. Hier ist alles weiß: das weiße Ahornholz, der weiße Marmor der Wände, die weißen Seerosen, die den Zierat bilden. Überall die still dahinwogende, schwimmende Blume, auf ihrem breiten Nymphäenblatt; im Mosaik des Estrichs eingelegt, im Holz der Schränke als hauchartig feines Farbenrelief, im Marmor der Wände als breiter Fries mit Goldgrund, wie ihn der Stockhammer einhämmert. Ungemein lieb sind dann die beiden Kinderzimmer, die natürlich ganz den kindlichen Gemütern entsprechen und auch reichliche Unterkunft für Puppenstübchen und anderes Spielzeug bieten. Das größere Zimmer, in „pitch-pine", hat als Fensterumrahmung einen herrlichen Apfelbaum, der mit Zweigen, Laub und Früchten aus dem Holze flach ausgeschnitten und als natürliche Arabeske der Fensterwand aufgelegt ist. Die Wände dieser Kinderstube sind von Friedrich König als eine einzige helle Sommerlandschaft bemalt, in breiten luftigen Farbenflächen, mit allerlei gemütlicher Staffage: dem Hirten mit seiner Herde, in der auch das berüchtigte schwarze Schaf nicht fehlt, mit weißgekleideten Mädchen, welche Rosen begießen oder Schmetterlinge fangen, mit einer Windmühle und einer Bäuerin, die ein Heubündel geschleppt bringt. Den Kindern geht es in solcher Umgebung auch bei Regenwetter gut.

Alle diese Zimmer münden auch auf die Korridore. Desgleichen die Gastzimmer im Dachgeschoß, wo die schiefe Decke Anlaß zu interessanten Raumgestaltungen gibt. Selbst dort oben findet man noch alles voll von speziellen Einfällen. Eine Wanduhr z. B. hat einen Stundenkreis von zwölf Rosen statt der Ziffern, und wächst aus einem gemalten Rosengebüsch hervor. Noch andere Uhren im Hause sind eigentümlich erfunden. Im Studierzimmer des Hausherrn ist sie auf den Achtstundentag eingerichtet, indem auf dem Zifferblatt eine Figur gemalt ist, die mit dem Hammer auf die Ziffer „8" schlägt. Die Beleuchtungskörper sind gleichfalls mit Phantasie gestaltet. Häufig kommt eine elektrische Blume vor, die mit vier augenförmigen Glasmugeln verziert ist. Im Schlafzimmer, wo man so unter vier Augen ist, hat sie ihren besonderen Sinn. Besonders schön sind die Beleuchtungskörper im Stiegenhause. Dieser Raum ist überhaupt mit großer Gediegenheit ausgestaltet. Er ist gleichsam in hellem Eichenholz montiert. Das Treppengeländer ist ein massives Meisterstück von Holzschnitzerei (von Zelezny, nach Olbrichs Entwurf), es besteht aus großen durchbrochenen Medaillons, deren jedes eine kolossale, nach außen und innen als Relief behandelte Rosengruppe enthält. Die helle Wand hat als Malerei einzeln aufsteigende Rosenbäume, zwischen denen sich vom inneren Geländer aus hölzerne Doppelständer erheben, zwischen denen die hohen getriebenen Bronzeblätter der elektrischen Blumen aufsteigen. Jedes Stockwerk der Stiege hat sein großes Fenster in Glasmosaik, von dem sich irgendein hübsches Geländermuster perspektivisch als dunkle Silhouette abhebt. Alles, was die Hand zu ergreifen bekommt, ist natürlich auf das griffgerechteste geformt; Geländer, Türklinken usw. sind im ganzen Hause mit allem praktischen Feingefühl durchgemodelt.

Übrigens sind die Nebenräume des Hauses nicht minder appetitlich

ausgestaltet. Die Dienstbotenzimmer möchte sich manches Fräulein wünschen. Das der Köchin ist ganz in Rot, das der Mägde in Grünlichgrau gebeizt. Die Küche ist ein Tempel des Appetits. Aber die Kellerräume sogar sind sehenswert. Die Lattentür im Erdäpfelkeller, die Zwischenwand des Kohlenkellers, jedes Eisengitter oder Wäschegestell in der Waschküche ist von Olbrich gezeichnet. Der Rahmen, in den im Heizraume die gedruckte „Anweisung zur Bedienung der Niederdruck-Dampfheizung J. L. Bacon“ unter Glas geschoben ist, hat seinen dem Ort angemessenen Grad von künstlerischer Form. Der Briefkasten des Hauses ist ein Kunstwerk für sich; eine Wiederholung davon hängt in Olbrichs Atelier in der Hechtengasse. Vollends ist das Pumpenhaus neben der Villa gleich ein reizender Pavillon, den man als Sommerwohnung vermieten könnte. Seine Stirnseite hat unter einer wellenförmig geschwungenen Dachlinie jenen breiten sezessionistischen Bogen und um ihn her ein ganz hell hingewaschenes Wandbild, das tauchende Nixen vorstellt (nach Olbrichs Entwurf von Kempf gemalt). Das Pumpenhaus gruppiert sich mit dem Hauptgebäude und dessen zwei Vorbauten ungemein malerisch, auch abends bei elektrischer Beleuchtung.

Es wären einige Dutzend Illustrationen erforderlich, um dem Leser einen Begriff von den eigentümlichen Detailfeinheiten dieser Schöpfung zu geben. Die Vielseitigkeit und Erfindungsgabe des Künstlers scheint unerschöpflich, wie die Melodik seiner Linie und Farbe. Für die Baugeschichte Wiens ist dieses Haus epochemachend. Zum ersten Male tritt die Olbrichsche „Moderne“ mit einem vollständigen Privatbau großen Stils auf. Von dem Hunderterlei, was dazu gehört, fällt nichts aus der Art, nichts sucht eine Anlehnung an Früheres oder auch nur anderes. Der Künstler ist reich genug, um alles aus Eigenem zu besorgen. Und dabei erkennt man deutlich den Unterschied zwischen ihm und den Belgiern oder Engländern. Er ist im Praktischen nicht so trocken wie Voysey oder Baillie Scott, und im Dekorativen nicht so abstrakt wie Horta oder Hankar. Auch er nimmt aus der Natur nur ihren Gedanken, aber er schält ihn doch nicht ganz von der Form los, er gestattet sich sogar den geschnitzten Rosenflor jenes Geländers und der Glasfenster. Er reitet das Prinzip nicht zuschanden, denn er hat die wärmeren Sinne eines Österreichers und bei ihm schlagen die dürren Stecken grün aus. Das Landhaus in der Hinterbrühl ist unverkennbar ein Gewächs des üppigeren Wiener Bodens, es ist, wie die Stadtbahn, ein lebendiger Beweis, daß die modernen Baugrundsätze richtig sind und daß die verlebte Schablonenkunst auch bei uns bald ausgelebt haben wird.

(5. November 1899.)

Aus der Sezession.

Die Sezession macht Winter. Soeben hat sie wieder ihre Pforten aufgetan und ladet zu einer graphischen Ausstellung. Das Wort „graphisch“ hat noch immer etwas Fremdes für die Wiener. Wenn man in Wien „Bild“ sagt, versteht jeder etwas mit Öl Angemachtes

darunter. Selbst mit dem Begriff „Aquarell“ verbinden die meisten den Begriff von halber Kunst gleichsam, von etwas, das nicht satt macht, also billigerweise auch zu halben Preisen gezeigt werden sollte. Graphisches vollends galt noch vor wenigen Jahren als etwas „doch mehr“ Technisches, wofür man sich nicht zu interessieren braucht, schon weil um 6 Uhr nachmittags davon nicht geplaudert zu werden pflegt. Erst Klinger und Menzel haben hier dieses Eis gebrochen. Übrigens, graphisch und graphisch ist auch zweierlei. In der Sezession, die so viel Talent zum Zaubern hat, sieht eine graphische Ausstellung ganz anders aus als anderswo. Das ist keine farblose Ausstellung, die den Wiener kalt anweht und verschnupft, sondern eine sehr farbige; nur freilich andersfarbige. Es herrscht darin eine weiße Farbenharmonie. Sie hat keinen papierenen, passepartoutfarbenen Charakter, sondern erschöpft in ihrer Weise die ganze Skala der farbigen Wirkungen, von den zartesten bis zu den brillantesten. Der Unterschied ist eigentlich nur, daß es an den Wänden keine Ölflecken gibt. Wasserfarben, Pastellstifte, farbige Blätter jeder Art, Glasgemälde, Plastik, eine architektonische Sensation: so sieht eine graphische Ausstellung in der Sezession aus. Völlig erstaunt sieht sich der Besucher nach etlichen Schritten in einer der interessantesten Ausstellungen, die er in Wien gesehen. Und vor allem auch in einer der appetitlichsten; das heißt, wenn man nicht auch eine Kochkunstausstellung als Kunstausstellung gelten lassen will. Es ist reizend, durch diese auf Weiß gestimmten Räume zu wandeln. Natürlich ist es wieder das Ausstattungsgenie Prof. Josef Hoffmanns, das sich hier bewährt hat. Auch Koloman Moser hat einen pikanten Raum geschaffen, und Auchentaller hat originell mitdekoriert. Nebenbei gesagt, Moser ist ja nun auch Professor an der Kunstgewerbeschule geworden. Er ist mit Hoffmann bereits kräftig an der Arbeit, den Nachwuchs zu erziehen, ihn auch in der Kunst Jugend zu lehren. Doch bleiben wir in der Ausstellung. Die Räume sind also weiß, oder ungefähr weiß. Zur Bekleidung der Wände hat man einen besonderen molligen, barchentartigen Stoff ausfindig gemacht, auf dem die leichtfarbigen, zum Teil metallisch getönten Friesstreifen wie in der Luft schwimmen. Dazu leichtes weißes Holzwerk in Hoffmannschen Formen, in Nebenräumen auch die helle Holzfarbe selbst, weiße Vorhänge zwischen Stube und Stube. Es sind nämlich lauter Stuben, wie für ein Familienleben; auch gerade hoch genug. Nur der mittlere Saal ist Saal, mit jenen gewissen sezessionistischen Bogenöffnungen in die Nachbarschaft hinein. Die Räumlichkeit ist ganz dem vorhandenen Schaustoff an den Leib gestaltet. In Mosers Zimmer ist z. B. eine eigene hübsche Nische eingebaut, deren oberer Verschlag eine lange Reihe Moserscher Gläser enthält. Die jüngste Liebe dieses vielseitigen Künstlers ist nämlich das Glas. Er dichtet Nutzgläser, wie der große Berliner Radiermeister Koepping seit einigen Jahren jene berühmt gewordenen Ziergläser, die ein Lufthauch in Scherben bläst. Die Moserschen Gläser sind Gebrauchsware, aber von feinstem Reiz in Form und Farbe. Es ist erfreulich, aus solchen Gläsern zu trinken, namentlich einen guten Tropfen. Man kann dabei auch einen Moser-

schen Teppich unter sich haben; die Firma Backhausen beeilt sich jetzt alle die hübsch ersonnenen Entwürfe in Wolle zu übersetzen, die der Künstler — um uns „klamschig“ auszudrücken — aus den Ärmeln seiner Phantasie schüttelt.

Übrigens hat noch ein anderes Wiener Talent sich auf das Glas geworfen. Adolf Böhm, der die beiden goldenen Ölbäume an die Wände des Vorsaales hingebosselt hat. Die anfangs vielbespöttelten, seit längerer Zeit aber vielbelobten. (Das alte sezessionistische Schicksal!) Wenn man im Mittelsaale einen Blick durch den großen Bogen rechts wirft, glaubt man in einen Sonnenuntergang zu schauen. Dort ist ein kolossales Glasfenster eingebaut; eigentlich eine Glaswand mit fünf hohen viereckigen Öffnungen, deren jede noch eine Predella unter sich hat. Es ist eine mächtige Herbstlandschaft aus Glasmosaik, richtiger ein Glasbild aus verbleiten Scherben von buntem „Opaleszent“. In den fünf Predellen unten hat der Künstler das rote Fallaub des Waldes geschildert; sie unterstreichen die ganze Darstellung mit einem breiten Purpurstreifen. Darüber entwickelt sich dann eine anmutige Gegend, mit Hügelwellen, Ackertafeln und schlanken, noch dichtbelaubten Bäumen, und einem kräftigen Waldstreifen dahinter, und einem blau-weiß gemengten Himmel darüber. Es ist der Mühe wert, die Grün und Blau zu zählen, aus denen der Waldstreifen des Hintergrundes zusammengesetzt ist, und den Formwitz zu beobachten, mit dem diese Mannigfaltigkeit zusammengebleit worden. Oder auch den Himmel, an dem sich so viele feine, brillante Sachen durcheinander jagen. Die Anregung zu diesem prächtigen Werke hat der große Anreger im neuen Wiener Kunstschaffen, Professor Otto Wagner, gegeben. Oder sagen wir statt Anregung Bestellung. Er hat nämlich sein Landhaus bei Hütteldorf, das er Sommer und Winter bewohnt, um ein neues Atelier erweitert, und darin wird diese Glasschöpfung eine Wand bilden. Die Villa steht bekanntlich in einem grünen Waldtal, der Wald schaut zu allen Fenstern herein und ringsum ist „Gegend“. Nichts Logischeres also, als diesen Wald in Permanenz zu erklären und sogar ein wenig als lieben Hausgenossen um sich zu haben. Die heutigen Architekten sind ja wiederum Poeten, sogar ... zum eigenen Gebrauche. Daß aber Böhm ein solches Werk gelungen, freut uns besonders. Er ist ein stiller wortkarger Mensch, von einer Unbehilflichkeit, die etwas Gemütliches hat, wie die eines zahmen Bären, dem übrigens der kurzstämmige, schwarzbärtige, so gar nicht „auf Taille“ eingerichtete Mann auch äußerlich gleicht. Seit einem Jahre lebt er sogar fern von Wien, in Klosterneuburg, wo man das ganze Jahr Winterschlaf halten und in diesem Schlafe gar manches träumen kann. Denn auch er ist ein Poet und hat es tief in sich. Und dabei ist er ein geborener Techniker und hat es lebendig in allen Fingern. Eigentlich kann er alles, und alles auf seine eigene Art, aber man muß es aus ihm herausziehen, es ihm allenfalls befehlen. Böhm ist für das moderne Wiener Kunstgewerbe unbezahlbar; von ihm wird man alles mögliche haben können, und nicht wie es im Büchel steht.

Was übrigens Otto Wagner betrifft, tut er auf dieser Aus-

stellung einen Hauptschlag. Er stellt den Entwurf einer modernen Kirche aus. Endlich! muß man sagen, denn die verblüffende Gesamtblamage jener Achtunddreißig bei dem vorjährigen Wettbewerb um die Jubiläumskirche hat wohl aller Welt die Augen geöffnet. Heraus aus dem alten Geleise! ist auch hier die Losung. Man muß auch Kirchen bauen können, in die der moderne Mensch gerne geht, in denen er sich zu Hause fühlt. Wir werden diesem Bau noch besonders gerecht zu werden suchen.

Auch andere Wiener Künstler haben Treffliches beigetragen: Alt, Myrbach, Klimt, Engelhart, Schwaiger, Stöhr, Bacher, der junge Andri u. a. Wir gehen einstweilen daran vorbei, um ihre Gäste zu grüßen. Gleich die Plastik im Hauptsaale fesselt. Statuetten und Reliefs von Meunier, Tierstücke von Gardet, alles vom Besten, dann zwei lockende weiße Punkte. Der eine ist eine Überraschung. Eine lebensgroße Marmorbüste von Roll, dem großen Pariser Stammgast der Sezession, der zum ersten Male als Bildhauer nach Wien kommt. Eine weibliche Büste, meisterhaft im Nackten, eine wahre Fleischstudie, ohne Stilisierung, von einem ganz persönlichen potelé. Und echtes Muskelfleisch, voll Bewegung unter der Haut, die leichte Wendung des Kopfes den ganzen Rücken hinab fühlbar, der Kopf selbst von einer stramm-pikanten Boulevardgrazie, über alle Akademik weg. Der andere Marmor ist von Bartholomé, dessen „Monument der Toten“ auf dem Pére-Lachaise bei uns lieferungsweise so bekannt geworden; das Original in Paris ist seit wenigen Wochen vollendet. Das neue Werk, das wir hier sehen, ist eine kleine Gruppe, die er „Désespérés d'amour“ nennt. Es ist eine Adam- und Evagruppe von vornehmster Durchführung des Nackten, in der Rückansicht besonders reizvoll. Die Frau sitzt nämlich aufrecht auf einem Felsen, um den sich der liegende Körper des Mannes schmiegt. Das ergibt zwei Rückenpartien von ganz delikater Differenzierung. Wunderbar empfunden ist auch die Bewegung, mit der die Frau das Gewand, das ihren Schoß bedeckt, bis über den Kopf erhebt und diesen ganz umhüllt.*) Keine Spur von den pikanten Absichten Vallgrens; eine leise, verschwimmende Lyrik.

Die Büste Rolls steht zwischen Wänden, die mit seinen Pastell- und Kohlenstudien bedeckt sind. Keck hingeworfene weibliche Akte stechen hervor, manche schon ganz als Bild ausgestattet, alles rasch, stark, lebendig. Dazwischen zwei leichte Kohlenskizzen, die eine weibliche Nacktheit und einen gewaltigen Stier zusammenstellen. Ach, wie oft hat Roll diese Zusammenstellung versucht, anders und anders, dutzende Male! Es ist sein Gustieren für das Prachtbild der „femme au taureau“. Eigentlich ein mythologischer Stoff; der Künstler hat sich dabei Pasiphaë gedacht, die Gattin des Minos, der ein Stier so gefiel, daß sie dem Minotaurus das Leben gab. Und wieder andere Studien, darunter jene ganz gewaltige, in Kohle, zu einer seiner großen Arbeiterszenen („Le Travail“) in Suresnes oder auch wo anders, aus denen auch sein großartiges Streikbild erwachsen ist. Schon diese

*) Das Motiv kommt schon im „Monument“ vor.

Skizze mit den vielen schwarzen Gerüsten, Stegen, Leitern, Maschinen und allen den schwarzen Gebärden in der Luft ist voll Löwenklaue. Und plötzlich darein jener lebensprühende Frauenkopf, voll in die bernsteingelben Augen gesehen, aschblond umlockt, das Kleid weiß; und wieder ein anderer, bloß Studie, ganz in Feuertönen empfunden. Und in der Höhe ein paar lebensgroße Pastelle. Eine Gruppe von drei Geigern auf einer Bank, ein abschiednehmendes Liebespaar, beide Vorstudien zu den „joies de la vie" im Pariser Hotel de Ville, und ein Herr, der im Grünen wandelt und gleich Roll selber ist, ein Selbstbildnis voll gedrungener Schlichtheit.

Schon hier merkt der Besucher, was es mit dieser „Graphischen" der Sezession auf sich hat. Was ein Kunstliebhaber von guten persönlichen Verbindungen sich verschaffen kann, etwas Herumblättern in den allerprivatesten Mappen dieses oder jenes großen Künstlers, das kann sich hier jedermann gönnen, und zwar bei fünfzig bedeutenden Künstlern. Er kann die Heimlichkeiten ihrer Kunst belauschen, ihrem Weg von der Natur zum Kunstwerk nachspüren. Da liegen etwa neben den schneidigsten Farbenblättern Grassets die Aktstudien, die er für die Figuren gemacht hat; für die herumtollenden Faunmädchen oder für das Automobilplakat, wo man sieht, wie ihm der Kopf des Modells unvermutet ins Botticellische gerät. Der Künstler erzählt da Dinge, die er mit Worten nie mitteilt. Oder man betrachte einen Rahmen von L. Piet mit drei oder vier Dutzend einzelnen weiblichen Akten in den verschiedensten Stellungen, reine Attitüden, bloß mit etwas Haar und Schatten der Umrißlinie gegeben. Ganze Zimmer sind voll mit solchen Dingen, die einen stundenlang beschäftigen. Keine Bildergalerie hat diesen intimen Reiz, und nicht nur für den Künstler. Dieser freilich kann auch eine ganze Menge dabei lernen.

Und dann macht man auch manche neue, wertvolle Bekanntschaft. Es ist ein ganz besonderes Verdienst der Sezession, daß sie uns endlich (!) Boutet de Monvel gebracht hat. Dieser Mann ist uns nachgerade unentbehrlich geworden, denn er spielt seit einigen Jahren keine geringe Rolle in der Wiener Kunst. In so manchen modernen Wiener Malereien, wie in denen des Rathauskellers, haben wir seinerzeit den Einfluß Boutet de Monvels festgestellt. Er und Grasset haben namentlich unsere jüngsten Illustratoren stark erzogen. Und dabei ist er in Mitteleuropa ganz unbekannt geblieben. Er beschickt die Ausstellungen dieser entlegenen Gegenden nicht und auch von seinen Bilderbüchern (z. B. „Vie de Jeanne d'Arc") wird hierzulande keine Notiz genommen; nur einige kluge Wiener Maler besitzen sie, man möchte fast sagen, insgeheim. Geben wir also vor allem einige Daten über diesen großen Unbekannten. Louis-Maurice Boutet de Monvel ist im Oktober 1851 zu Orleans geboren; daher seine Verherrlichung der Jungfrau. Seine Lehrer waren die glatten Größen des zweiten Kaiserreiches: Cabanel, Lefébvre, Boulanger, Carolus-Duran und noch einige. Er verbrauchte seine Lehrer wie ein Verschwender. Seine Hauptbilder sind: „Die Versuchung des heiligen Antonius", das Bildnis Mounet-Sullys, „Der gute Samaritaner"

(1878, dritte Medaille, Museum zu Orleans); „Araber, vom Markte zurückkehrend“ (1879, Museum zu Amiens), „Die Toilette für den Sabbath“ (Hexen, die sich für den Blocksberg putzen, 1880, zweite Medaille), „eine Moschee“ (1881). Dann kam vor mehr als zehn Jahren eine kolossale „Apotheose“, mit der er den Salon beherrschen und den Luxembourg erobern wollte. Aber er hatte die Rechnung ohne den Gewalthaber M. Turquet gemacht. Dieser fand, daß das Bild wohl eine Apotheose war, aber nicht die der französischen Regierung, die es vielmehr in blutiger Weise beleidige. Und er ließ noch am Tage vor der Eröffnung des Salons das Bild entfernen. Seitdem steht Monvel mit im Vordergrunde der Pariser Malerei. Er malte dann noch viele Porträts und Szenen. „Das verlassene Haus“ (1889) ist ins Luxembourg gelangt. Ein ganz von Efeu und wildem Geblüm umsponnenes Haus, auf dessen Perron an einer verschlossenen grünen Türe, halb vom Laub verhüllt, eine schwarz verschleierte Frau steht. Man sieht, das hat ein Poet gemalt. Das größte Publikum verschafften ihm seine Illustrationen: zur alten klassischen Farce vom „Maitre Pathelin“, zu Kinderliedern, zu den „Chansons de France“, zu den Lafontaineschen Fabeln, dem Fabreschen Roman „Xavière“, das Buch: „Nos enfants“, das „Leben der Jeanne d'Arc“ usw.

Nun, die Sezession hat jetzt ein halbes Zimmer mit Werken dieses Auserlesenen gefüllt. Einige Originalaquarelle zum Jeanne d'Arc-Zyklus sind für die Wiener, aus den obigen Gründen, besonders interessant. Monvel zeichnet die Umrisse ganz leise mit der Feder und füllt die Flächen mit wenig schattierten Farben. Aber in dieser gebundenen Technik, die schon mit der Wiedergabe rechnet, gelangt er zu einem Gesamtton, der selbst in schattigen Stubenszenen eine unvermutete Weichheit und Tiefe der Harmonie erreicht. Die große Zweiblattszene: „Jeanne d'Arc vor dem Tribunal“ ist eine giltige Probe dieser Kunst. Da ist ein schattiger Saal, auf dessen rötlichen Fußboden ein großes Fenster seine geometrischen Lichter wirft. Ringsum Geistliche in dunklen Kutten und Kapuzen; schwarze, braune, rote, violette, ein thronender Bischof darunter. In gelblicher Dämpfung erscheinen die mancherlei Gesichter, in Vorder- oder Seitenansicht, auch jedes wie mit einem Ton hingelegt und doch so verschieden, jedes im eigenen Charakter; erstaunte, verzwickte, gleichgültige, spürnäsige, schadenfrohe, trübselige Gesichter. Und rechts steht die zarte Figur der Jeanne wie in einem knappen hellblauen Knabenkostüm. Im Profil, das blonde Haar geschoren, die rechte Hand beschwörend ausgestreckt, die linke beteuernd auf die Brust gedrückt. Die Innigkeit ihres Ausdrucks ist nicht zu überbieten. Hinter ihr schreiben die Schreiber und harren die Soldaten mit Spieß und Schwert. Eine solche Innenszene in diesem tonigen Helldunkel des Malers und mit all dem Ausdruck des Zeichners kommt nicht oft vor. Die Szenen im Freien, wie die Gefechte der Geharnischten oder ein Flußübergang, sind anders behandelt. Mit einem wässerigen Kolorieren der zarten Zeichnung, in das aber kräftige Rot, Blau, Gelb wie heraldisch hineingesetzt sind. Dabei kommt die außerordentliche Kenntnis des alten Kostüm- und Kriegswesens, welche Monvel mit Grasset („quatre fils Aymon“) gemein hat, voll zur

Geltung. Was Monvel noch besonders hoch stellt, ist das Fehlen alles spezifisch Süßen. Selbst ein Fächerbild, wo ein rosenfarbener Amor in blauer Luft Tauben schießt, ist keineswegs Zuckerwerk. Die Kinderszenen, Fabeln („Müller und sein Esel“), St. Nikolasbilder usw., die hier ausgestellt sind, zeichnen sich auch durch feinen Humor aus, der stets im Sinne der Charakterdarstellung arbeitet. Er ist immer wach, selbst in den Kostümbildern von Kindern aus den zwanziger und dreißiger Jahren, der französischen Biedermeierzeit. Diese putzigen Figürchen haben den Humor der Puppen in der Zeit vor der verhängnisvollen Erfindung der Porzellanpuppe. Mitunter, wie in „Nos enfants“, klingt ein japanischer Ton an, auch in der Keckheit, mit der diese Dinge in Farbe gesetzt sind. Der rote Schirm und der graue Pintscher werfen grüne Schatten auf das sonnengelbe Gras. Überaus fein ist das Wehende von Luft und Farbe im großen Kinderreigen gegeben, der einen Flötenspieler umtanzt. Stubenluft in der letzten Verfeinerung hat das große Blatt mit der kranken Frau, an deren Bette der Gatte kniet. Das große Aquarell: „Sirenen“, dessen submarinem Blaugrün man es ansieht, daß die Fischweiber es wie Luft atmen, ist gleichfalls voll humoristischer Anwandlungen in dem Flottieren der brennroten Schöpfe und den flossenartigen Bewegungen der paddelnden Hände. In England gibt es einen Sirenenmaler, der die farbige Seite dieser Szene noch feiner gibt, Robert Fowler; aber den Humor hat er nicht. Ein Aquarell von großer Wirkung, dem man übrigens englische Einflüsse ansieht, ist die „Salome“. In goldgesticktem Schleiergewand schreitet die Schlanke durch ein Prachtgemach, das Haupt des Täufers vor sich auf der Schüssel. Ihr Profil ist üppig, aber nicht das hysterisch verzwickte der Aubrey Beardsleyschen Salomen, von denen ein Blatt dieses Verstorbenen auf dem Tisch nebenan einen Begriff gibt; ihr schwarzes Haar fließt in Strähnen senkrecht herab und das Gold ihres vielen Geschmeides, ihrer seltsamen Tiara flimmert. Hinter ihr her schreiten zwei fahle Panther, ihre Hauskätzchen. Die Füße aller drei bluttrinkenden Geschöpfe spiegeln sich im glatten Fußboden. Die starken Farben der bunten Wandmuster bilden den Figuren einen Hintergrund, wie ein altbabylonischer Teppich.

Doch der Raum bedrängt uns. Also nochmals kurz: wir danken für Boutet de Monvel. Aus dem übrigen Vorrat können wir einstweilen wirklich nur ein paar Namen nennen, die aber eine starke Beredsamkeit haben: Henri Rivière, Chéret, Carrière, Dagnan-Bouveret, Besnard, Puvis, Brangwyn, Khnopff, Liebermann, Klinger, L. v. Hoffmann, Leistikow, Menzel, Leibl, Sattler. Dazu ein paar sehr interessante Neue, die hier noch Fremde sind: Dupont, Ranft, Jeanniot, Moira, Pennell, Jank. Von alledem nächstens. (15. November 1899.)

Otto Wagners moderne Kirche.

Sezession.

Immer unabweislicher wird Otto Wagner in Neu-Wien. Er erobert Gebiet auf Gebiet. Er hat sogar schon eine strategische Eisenbahn, die Stadtbahn. Die Mehrzahl der Wiener hat sich mit dieser sofort befreundet und nichts Kunstgeschichtliches gegen sie einzuwenden gehabt. Höchstens daß man über den grünen Anstrich des Holzwerks räsonierte, denn es ist ja doch klar, daß braun gestrichenes, aber dann holzähnlich gefladertes Holzwerk an sämtlichen Bahnhöfen des Landes die Hauptbedingung eines rationellen Eisenbahnbetriebes ist. Im übrigen fuhren sie mit dieser „sezessionistischen" Bahn wohlgemut aus und ein in ihrem Wien, zum Beweis, daß jene amtlichen Bauorgane unrecht gehabt, die im ersten Entwurf die Brüstungen sämtlicher Viadukte mit Festungszinnen besetzt hatten. Kilometerlange Viadukte mit kilometerlangen Zinnenkränzen, mitten durch Wien und um ganz Wien herum, das war der holde Stadtbahntraum dieser Baugenies. Ungefähr der Traum jener ungenannt gebliebenen Baumandarine, die in China die chinesische Mauer gebaut haben. Als man die (sonst musterhafte) Berliner Stadtbahn anlegte, war der europäische Geschmack überhaupt noch nicht so weit. Die Zeit forderte bloß eine Nutzbahn mit Nutzbahnhöfen. „Bahnhof Friedrichstraße" sieht ungefähr aus wie Euston Station in London, nur noch größer und rußiger; man glaubt in einen weitschichtigen Güterbahnhof zu kommen, in dem sich die größte Warenbewegung zwischen Avricourt und Eydtkuhnen abspielt. Weiter hinaus ins Grüne werden dann auch die Bahnhöfe . . . ländlicher? O nein. Hübsche rote Ritterburgen werden sie, in Rohziegel, mit Erkern und Türmen. Man hielt das damals für das Richtige. Auch die Villa Nathanson nebenan sah ja aus wie eine kleine Quitzowburg. Die Wiener Stadtbahn dagegen entfaltet die moderne Liebenswürdigkeit, die weiße Schönheit, teils in Granit, wie bei der großartigen Überbrückung an der Gumpendorfer Linie, teils in Putz, nachdem der karge Zahlmeister dieser hochstrebenden Granitperiode ein rasches Ende gemacht hatte. Ja, die Gumpendorfer Brücke, die hat die Einwohner der westlichen Bezirke zu Wagnerianern gemacht. Dort wohnt viel Handwerk, und das weiß gediegene Arbeit ohne schulweises Geflunker zu schätzen. Aber auch das übrige Wien hat sich durch die Stadtbahn sehr an moderne Formen gewöhnt. Sie ist eine appetitliche Eisenbahn, etwa wie die unterirdische in Budapest; das hat es früher nicht gegeben. Und das besticht, es hilft den Geschmack wandeln. Man bringt sich aus Hütteldorf einen Buschen Feldblumen, einen gestillten Durst und die Erinnerung an irgendeine ornamentale Kurve mit, wie ich sie schon gelegentlich im Dunstbeschlag des Coupéfensters mit dem Finger nachziehen sah. Auf die Dauer gewinnt es die Leute doch.

Und dann, Otto Wagner versteht es so gut, auf den Straßen zu predigen. Nicht mit Worten, aber mit Häusern. In der Magdalenen-

straße hat er diesen Sommer drei gebaut. Die beiden gegen die Wien heraus bilden seitdem das Tages- und Monatsgespräch. Sie sind hochmodern; glatte Wände, einfach eingeschnittene Öffnungen, aber alles in Farbe getaucht. Wer hat nicht seitdem immer wieder fragen gehört: Welches gefällt Ihnen besser, das mit Gold oder das mit Rot und Grün? In der Tat, Wien spricht bereits davon, wenn Wagner zwei gewöhnliche Zinshäuser baut. Früher entstanden ganze Währinge und Hernalse, und kein Mensch nahm Notiz davon, fast nicht einmal der Steueradministrator, denn sie waren einstweilen steuerfrei. Jene beiden Wagner-Häuser haben übrigens das Glück einer merkwürdigen Nachbarschaft. Rechts und links von ihnen erheben sich zwei Hauskolosse im Neubarockstil. Wahre Zementgeschwülste mit falschen Quadern, Säulen, Bogen und Matthiellischen Muskelmenschen, die mit Balkonen auf den Schultern spazieren stehen. Man glaubt zuerst, das müßten Reklamehäuser der Beociner Zementgruben sein, aber es sind wirklich Wohnhäuser, für Mietparteien. Wohnhäuser, in denen allerlei rosige Illusionen herrschen; z. B. daß man im Palazzo Malterini am Corso Wielemans wohnt, oder die Illusion, daß man aus seinem Gassenfenster die Gasse hinauf und hinab werde überblicken können. Ach, diese zweite ist eine sehr illusorische Illusion. Solche Fenster gibt es im ganzen Neu-Barockwien nicht. Fenster, aus denen man sein eigenes Trottoir erblicken könnte oder gar nach rechts und links ausschauen, das wäre nicht stilgerecht. Der „Stil" erfordert recht dicke Dreiviertelsäulen oder Pilaster zu beiden Seiten der Fenster, wahre Scheuklappen aus Ziegeln und Mörtel, unten aber eine recht breite Fensterbank, damit nur die junge Frau dem Gatten nicht nachschauen kann, wenn er (leider Gottes) schon wieder ins Bureau muß. In den Häusern Otto Wagners ist selbst für dieses Bedürfnis einer legitimen Zärtlichkeit gesorgt. Endlich einmal Wandflächen, und Fenster, aus denen man nicht bloß das Gegenüber sieht. Und dabei wie praktisch und schmuck zugleich. Zu den langen eisernen Balkonen in modernen Formen und Farben, die an den unteren Geschossen entlanglaufen, wohl auch noch an einem Ende ein nischenartiges Knie machen, blickt manches Auge mit Neid empor. Um die Erkerwohnungen an der Straßenecke, die von jener reizenden Pergola überbaut ist, überbieten sich die Parteien. Da wird einst eine der schönsten und luftigsten Aussichten von Wien sein. Die vergoldeten Halbfiguren, die beide Hände als Schalltrichter vor dem Munde, von Dacheshöhe herunterrufen, rufen nicht umsonst. Die meisten Leute preisen besonders das goldene Haus. (Nebenbei, die originellen Medaillonköpfe des Frieses sind von Koloman Moser.) Das Haus ist in der Tat gut. Aber das Nachbarhaus hat es uns noch besonders angetan, mit seiner Fliesenverkleidung, deren Blumen- und Blättermuster sich so fein und reich über die Fassade verästelt. Das Rot und Grün ist so glücklich getroffen, und die Stilisierung gleichfalls, und längs des Daches löst sich alles in einen breiten, mosaikartig feingemischten Farbenfries auf. Otto Wagner baut solche Sachen für sich, nach seiner Fasson; man kauft sie ihm aber immer wieder ab. Die ganze Baugruppe am Anfang des Rennwegs hat ja die nämliche Biographie. Damals war

er von den historischen Stilen noch nicht ganz emanzipiert, aber die Leute fanden ihn bereits furchtbar frei.

Voriges Jahr hat Wagner seinen herrlichen Entwurf für eine neue Akademie der bildenden Künste gebracht. Die Akademie der Zukunft, wie sie werden muß, wenn sie überhaupt sein will. Man hört einstweilen nichts mehr davon, aber man spürt noch immer in der eigenen Seele diesen kraftvollen Griff des modernen Meisters. Und jetzt sieht man in der Sezession den Entwurf, den er uns seit einiger Zeit förmlich schuldig gewesen: den Plan einer modernen Kirche. Eine Kirche für Menschen von heute ist eines der dringendsten baulichen Bedürfnisse der Zeit. Aber unsere archäologischen Baukünstler können sie nicht bauen. Sie haben dies vor einigen Monaten doppelt bewiesen: mit der Jubiläumskirche für Wien und mit der Synagoge für Budapest. Zwei große Wettbewerbe, hier wie dort Dutzende von Projekten, die Preise hübsch verteilt, teils an den stilistisch Meistbietenden, teils an den praktisch Mindestfordernden — und das Ergebnis Null. Schwer gesammelte Zehntausende sind ausgegeben, aber die preisgekrönten Gotteshäuser mag niemand. Selbst die Preisrichter wären schwerlich entzückt, wenn man eines davon wirklich aufbauen wollte, obgleich es der akademischen Überlieferung nach hohe Zeit ist, daß Professor Luntz endlich zu einem Kirchenbau gelange. Jawohl, alle Welt ist heute darüber einig, daß eine Kirche mindestens ebenso zeitgemäß gebaut sein muß, wie eine Sternwarte, oder eine Klinik, oder ein Opernhaus. Die Sicherheits- und Gesundheitsbehörden würden es gewiß nicht erlauben, daß auch nur ein „Ronacher“ mit solcher Vernachlässigung alles praktisch Gebotenen hergestellt werde wie eine Kathedralkirche. Keine Heizung, keine Lüftung, kein ausreichendes Licht, so daß man die Räume gar nicht ordentlich reinhalten kann, keine hölzernen Fußböden, keine Brunnen, keine Klosets, kein Rettungszimmer, keine bequemen Treppen mit Geländern und Schutz gegen Unwetter (man erinnere sich an die Massenerdrückungen auf Freitreppen vor Kirchen), keine genügende Zahl von Ausgängen (man erinnere sich an so und so viele Paniken in Gotteshäusern) — so mochte man allenfalls vor Jahrhunderten bauen, als in der Tat die Sterblichkeit der Bevölkerungen um 25 Prozent höher war als die jetzige.

In Amerika, das bekanntlich keine Basalte, aber auch keine alten Dome hat, hängt die Besuchtheit der Kirchen nicht nur vom beliebten Prediger ab, sondern auch von dem Vorhandensein der obgedachten Bequemlichkeiten. Der berühmte Reverend Clarkson, ja; aber dazu auch Simsonsche Heizung, Thomsonsche Ventilation, Johnsonsche Brenner, Hobsonsche Polstersitze und Grandsonsche Türverschlüsse, if you please. In den Ankündigungen der Gottesdienste werden solche Nebensachen fett gedruckt. In der Tat kann dann auch eine kränkliche Dame in die Kirche gehen, der Kahlkopf fürchtet keine Folgen für seine Gesundheit, auch betet man nicht mit blauen Lippen, und die Andacht überhaupt leidet nicht unter Zähneklappern und kalten Füßen. In Amerika gehen sie sogar noch weiter und bauen so manche Kirche der Gemeinde so recht auf den Leib. Man entschuldige, wenn wir

sogar die Mormonen darin für nachahmenswert halten. Ihr Tabernakel in der Salzseestadt, mit seiner elliptischen Kuppel, die dem Rücken einer ungeheuren Schildkröte gleich die Häuser überragt und auf hölzernen Säulen ruht, ist eine Predigt- und Gesangkirche für Herren mit vielen Frauen. Durch und durch Resonanz, und Damenversorgung in echt polygamischem Maßstabe. (Auf den Holzbau steifen wir uns natürlich nicht, obgleich wir selbst in England, in York z. B., hölzerne Säulenreihen in Kirchen sahen.) Frühere, angeblich frommere Zeiten dachten darin nicht anders. Ein Predigerorden baute andere Kirchen, als ein Bettelorden oder die Jesuiten. Es wimmelt ja von Typen in der kirchlichen Baukunst. Christus wurde im heidnischen Pantheon wie in der alten Holzkirche zu Borgund (Norwegen) verehrt. Barock und Rokoko freuten sich sogar jeder neuen Form. Die Liturgie in allen Ehren, überließ sich der Künstler allen Freiheiten. Wenn jemand die Dresdener Hofkirche oder (wahrhaftig!) unsere liebe Karlskirche zur traurigen Jubelkonkurrenz im Frühjahr eingesandt hätte, er wäre höchst vermutlich durchgefallen. Zwei Trajanssäulen neben einem Kirchentor, das ist ja Rezeptlästerung. Eine Kirche, wie die Otto Wagners, war zu jeder Zeit möglich; oder doch möglicher, als gestern. Morgen wird sie ja wieder möglich sein. Nur unser akademisches Jahrhundert, das seine lahme Professorenkunst gegen frische Talente zu schützen suchte, hat die Erstarrung systematisch gezüchtet. Eine Anzahl Formen, und nicht die besten, wurden kanonisiert, und über diesen Kanon hinaus war nichts gestattet. So ließ sich ohne Phantasie bequem fortwirtschaften. Das berühmte Pauspapier hatte seine Weltherrschaft aufgerichtet.

Das Merkwürdigste dabei ist, daß dieser neumittelalterliche Baubetrieb den Andächtigen nicht einmal das Hören und Sehen gestattete. Akustik und Optik waren ja nichts „Altes" und sind überdies so mühsame Sachen. Selbst in nachgotischen Stilen steht es noch schlecht genug um sie. Otto Wagner hat diesen Mißstand in seiner drastischen Weise zu beleuchten gewußt. In der Begleitschrift zu seinem Entwurf stellt er einige Gruppen von Ziffern zusammen, die eine Art Zahlenhumoreske bilden. Er rechnet aus, daß in der Karlskirche den Hochaltar nur $69^0/_0$ des Publikums sehen, in der Kirche „Maria vom Siege" gar nur $49^0/_0$, in der Breitenfelder Kirche $59^1/_2{}^0/_0$, in der Ottakringer $62^0/_0$, in Wagners Kirche aber $92^1/_2{}^0/_0$. Fast so schlimm steht es um die Erblickbarkeit des Predigers auf seiner Kanzel. Dabei kostet die Kirche „Maria vom Siege" per Kubikmeter 16·80, Breitenfeld 13·71, Ottakring 12, Wagner aber bloß 9 Gulden. Daraus ergibt sich, daß ein den Hochaltar sehender Besucher bei „Maria vom Siege" 480·67, in Breitenfeld 297·38, in Ottakring 213·30, bei Otto Wagner aber nur 150·95 Gulden kostet. Überdies fallen bei ihm die endlosen Reparaturen weg, die das Steinornament erfordert, denn er ersetzt es im Äußeren durch getriebenes Kupfer. Er hat sich in der Tat schon einen eigenen Sparstil geschaffen.

Die Kirche ist für Währing gedacht, mit Fassungsraum für 3000 Personen. Der Platz wäre der alte Friedhof, dessen Auflassung ja mit der Zeit erfolgen muß. Otto Wagner ist dafür, daß solche

Gottesäcker nach und nach in Promenaden verwandelt werden. Wir erinnern uns an mehr als einen solchen Spaziergarten, in dem die besseren Grabmäler als Schmuck erhalten sind. In Stockholm ist einer mitten in der Stadt; auch in Düsseldorf. In Frankfurt am Main und Heidelberg sieht man berühmte Grabsteine aus Gartenrasen tauchen; sogar den von Goethes Mutter. Die Baugruppe Wagners besteht aus drei axial gestellten Gebäuden: einer kreisrunden Kuppelkirche (50 Meter hoch), einem viereckigen Glockenturm für fünf Glocken (75 Meter) und dem Pfarrhause, an das sich rechts und links halbkreisförmig Arkaden für besondere Grabmäler anschließen. Der Turm ist mit der Zwischenkuppel durch eine Brücke verbunden. Das Ganze ist außen weiß verputzt, die Abdeckungen und Zierfiguren sind Kupfer, auch die Vordächer Kupferwellblech. Am Umkreise der Kirche fallen sieben mächtige geradlinige Fenster auf, dazwischen Wandpfeiler von Wagnerscher Ausstattung. Überhaupt trägt die ganze Ornamentik jenes Wagnersche Gepräge, das dem Wiener nachgerade vertraut wird. Wagner weiß recht gut — er schreibt es auch — daß man beim Anblick einer solchen Rundkirche sofort von Gasometer sprechen wird. Aber dann kann man ja auch das Pantheon einen Gasometer nennen. Die Rundkirchen sind etwas weit Älteres als die Gasometer.

Nach innen ist die Kirche weiß gehalten, oben in Putz, weiter unten in Stuckmarmor, der Sockel von Untersberger Marmor. Bronzeknöpfe sind angebracht, um den unteren Teil der Wand mit farbigen Seidendecken behängen zu können. Die Fenster haben Glasmosaiken und sind durch vergoldetes Reliefornament friesartig verbunden. Die Decke ist moderne Eisenkonstruktion, die sichtbar bleibt und entsprechend verziert wird. Sie ist so angeordnet, daß ihre Rippen von dem in der Mitte schwebenden Kreuz aus strahlenförmig nach der Peripherie laufen. Für Sehen und Hören ist trefflich gesorgt. Zu diesem Zweck rückt Wagner den Hochaltar mehr gegen die Mitte herein, womöglich so, daß der Priester während der heiligen Handlung das Gesicht dem Publikum zuwendet. Auch die Kanzel ist in günstigster Seh- und Hörweite angebracht und von der Sakristei aus zu besteigen, so daß der Priester nicht durch die Kirche gehen und eine steile Stiege erklimmen muß. Seitenaltäre, Beichtstühle, Eingänge sind in die vier ganz kurzen Flügel verwiesen, die ein griechisches Kreuz bilden, aber das Kreisrunde des Raumes nicht stören können. Die Kreisform ergab sich übrigens dem Künstler von selbst, als diejenige, bei der eine Menge Stützen und Vorlagen erspart werden, die also bei größerer Billigkeit am stärksten ist. Um einer geringeren Mauerstärke zu bedürfen, ist auch die Höhe der Kirche mäßig zugemessen. Um so größer und übersichtlicher ist der Raum. Daß alle die obenerwähnten Bequemlichkeiten von Wagner vorgesehen sind, ist selbstverständlich. Er denkt aber auch noch an andere. Er hat sogar einen Beichtstuhl für Schwerhörige und Gelegenheit für ein Hängegerüst zum Reinigen des Raumes. Sein Heiliges Grab ist so angeordnet, daß möglichst viele es wirklich sehen können, und seine Kreuzwegstationen sind nicht an den Wänden der Kirche

angebracht, sondern bilden einen wirklichen Weg, quer durch die Krypta. Sogar die unteren Räume des Turmes sind nutzbar gemacht, namentlich ist der Orgelchor in den Turm gerückt.

Wagner hat vollkommen recht, wenn er sagt, daß so ein Bau „sich in unser Stadtbild einreiht“, als ein Bau von heute, für Menschen von heute. Unsere jetzigen Kirchen sehen so vergangen und unzeitgemäß aus; wenn man eintritt, muß man sofort auf eine Menge Zivilisiertes verzichten, sich gleichsam plötzlich die heutige Lebensweise abgewöhnen. Dagegen soll uns eine moderne Kirche unsere gewohnten Lebensbedingungen bieten, was der Andacht nur förderlich sein kann.

Ob die Währinger Otto Wagners Kirche bekommen werden, liegt in Gottes Hand. Wir wünschen es ihnen herzlich. Jedenfalls hat der rastlose Künstler in seinem praktischen Idealismus, der sich durch keine scheinbare Aussichtslosigkeit beirren läßt, wieder ein bedeutsames Beispiel gegeben. Er hat bewiesen, daß eine moderne Kirche möglich ist. Also ist Hoffnung vorhanden, daß sie in einem gegebenen Augenblick wünschenswert erscheinen werde.*) (29. November 1899.)

Einleitung zu Olbrichs „Ideen“.

Einem deutschen Fürsten ist dieses Buch gewidmet, dessen Herrschertat neu ist in der Kunstgeschichte. Großherzog Ernst Ludwig von Hessen ist ein Schöpfer von Kunst im Gewerbe. Er adelt diese Tochter des Volkes, indem er sie fördert, wie früher nur die sogenannte reine Kunst gefördert worden. Er will die Kunst, die das Leben ist, die leben hilft; die angewandte Kunst, die das Notwendige erfreulich, das Bedürfnis zur Freude macht. Diese neue Gewerbekunst ist nicht nur ein ästhetischer Gewinn, sondern auch eine soziale Errungenschaft, wie etwa der Arbeiterschutz oder die Altersversorgung. Sie gesteht allen Menschen das Recht auf das Schöne zu. Kunst soll kein Vorrecht sein, nichts Aristokratisches und nichts Demokratisches, sondern ein Allgemeines, wie Luft und Licht. Diese Anschauung ist sehr neu, vollends auf einem Throne. Ein Herrscher verkündet seinem Volke, allen Völkern, daß man nicht vom Brot allein lebt, daß auch die Kunst zu den ersten Bürgerpflichten gehört, weil sie Freude an der Erfüllung der übrigen schafft. Und daß die Kunst den Bürger befreit, indem sie ihn seine eigene Persönlichkeit finden lehrt. Das Kunstvolk der Zukunft soll keine Herde mehr sein, sondern jede Person eine Persönlichkeit in ihrem Verhältnis zum Schönen, in ihrem Geschmack am Kunstwerk. Dieser Fürst adelt die individuelle Anschauung, die das konservative Herkommen ablösen soll. Er selbst sieht und empfindet so selbsteigen und will auch nur ebensolche Freie um sich und unter sich haben. Darum setzt dieser Erzieher ganz unten an, beim Handwerk, das er mit Schönheit weiht und lehrt, sich auf seinen wahren Sinn zu besinnen. Die Hand soll nicht mehr Ma-

*) Jetzt baut Otto Wagner so modern die Kirche der niederösterreichischen Heil- und Pflegeanstalten in Breitensee (Wien).

schine sein, sondern mitempfinden, miterfinden. Das Werk der Hand soll auch Werk des Kopfes und Herzens sein. Dieser Fürst unter seinen Künstlern, deren aller Element die angewandte Kunst, die bisher nichtfürstliche Kunst ist — welch neue, hochmoderne Erscheinung. Ein Freier unter Freien, ein Persönlicher unter Persönlichen, ein Geber und Nehmer von Anregung, ein Wirker und Mitwirker zu gemeinsamer Harmonie des Schaffens. Wohl konnte diesem Fürsten dieser Künstler dieses Buch widmen.

Es enthält einiges von seinen Anfängen und ersten Erfolgen. Ausgeführte Arbeiten zumeist, dazwischen Träume, Gedanken, ja Stimmungen. Oder ist es nicht das, wenn er „Blumenlinien“ zeichnet, die den Kuß, die Liebe bedeuten sollen? Zwei Linien, die sich lieben, sich küssen. Zwei körperlose Bewegungen, die sich umarmen; gleichsam die Lebenstriebe zweier Blumen, die wieder an zwei Menschen erinnern. Der moderne Künstler sieht tief in die Dinge hinein, durch alle Dichtheit des Körpers skizziert er ahnend, ratend ihre Seele. Und der nämlichen Phantasie sind die einfachen eichenen Sessel im Speisesaale der Villa F. entsprungen. Unter den zahllosen Sesseltypen, die jetzt ersonnen werden, ist kaum etwas Einleuchtenderes zu finden.

Der moderne anwendende Künstler muß Poet und Praktiker zugleich sein, dann ist er erfinderisch und übersprudelt von Neuem. Dann kann er Kunst und Handwerk eigentümlich und doch überzeugend verbinden. Dann ist er eine Ursprünglichkeit, eine Persönlichkeit für sich, denn die erste Erfindung, die das schöpferische Individuum unbewußt macht, ist doch: es selbst. Die künstlerische Persönlichkeit ist ihr eigenes Geschöpf.

Olbrich ist in diesem Buche ein solcher anwendender Künstler.

Da sind große und kleine Landhäuser, Wohnräume jeder Art, Grabmäler, das Modell einer mosaizierten Skulpturenhalle, ein Kaffeehaus, bemalte Tongefäße, Möbel, Entwürfe für Gürtelschnallen, gewebte Seidenbänder und Decken mit Applikation, eine zierliche Vignette und ein großartiges Mausoleum am Meer. Nichts Menschliches scheint dem Künstler fremd zu sein. Aber in allem ist er selbst. Was er macht, ist nicht englisch, belgisch oder japanisch, sondern Olbrichisch. Eine vertrauliche Mitteilung des Künstlers, ein Selbstbekenntnis. Wer dieses Buch durchsieht, kennt den Charakter seines Urhebers und hat sich mit ihm befreundet. Da ist Aufrichtigkeit, Selbständigkeit und Menschenfreundlichkeit. So ein Haus ist wie für seinen Bruder gebaut. Er sorgt für den Insassen mit einem wahren Scharfsinn des Gemüts, es ist Liebe in einer solchen Stubeneinrichtung. Ein schlechter Mensch, oder einer, dem der Nebenmensch gleichgültig ist, könnte gar nicht so bauen. Es ist Freude in diesen Dingen, und Absicht, Freude zu machen.

Als Architekt ist Olbrich vor allem Raumpoet. Baukunst ist Raumkunst, der Raum der ideale, körperlose Rohstoff, den der Baukünstler modelt, wie der Bildhauer den Stein. Schon darum erscheint der Baukünstler dem Dichter, dessen Rohstoff der Gedanke ist, eigentümlich verwandt. Beide handhaben und formen das Ungreifbare. Die Raumkunst freilich hat dieses Jahrhundert hindurch schwer gelitten, denn allen Bauen-

den war eine bestimmte Anzahl fertiger Formen auferlegt, in die der Raum gleichsam gegossen werden mußte. Was blieb da für das Individuelle übrig? Wo es sich hervorwagte, wurde es als Verwilderung und Zuchtlosigkeit verpönt. Heute aber wird persönlich gemalt, gemodelt und auch gebaut. Heute sind wieder Raumdichter möglich, und Olbrich ist einer. Schon seine Grundrisse lesen sich übersichtlich und intim zugleich wie ein Gedicht in Strophen. Vollends betrachte man gewisse Gemächer in seinen Häusern; es sind Raumdichtungen. Lyrische sogar, wie das Schlafzimmer der Villa F., mit den in Schlaf gesenkten Veilchenhäuptern, die im veilchenblauen Holzwerk geschnitzt sind, und dem Engel des Schlafes, dessen mächtige Fittiche das Fensterpaar umrahmt halten, und dem luftigen Birkenhain, der sich als lichte Malerei um alle vier Wände zieht. Heute sind Raumgedichte bereits möglich. Was man die vier Wände oder gar vier Pfähle nennt, die Raumprosa unserer Eltern und Großeltern, nimmt bei Olbrich ganz eigene Rhythmen an. Er scheint im Kubischen des Raumes frei zu phantasieren und gestaltet es in der größten Mannigfaltigkeit. Mauerwerk und Holzwerk vermählen sich bei ihm in ganz organischer Weise zu Bildungen, wie sie die landläufige Architektur nicht kennt. Er gliedert den Innenraum durch Einbauten aller Art, durch Unterteilungen, Ecklösungen, Nischenbildungen, Durchblicke aus einem Raum in den anderen, aus einer Farbe in die andere. Er erweitert und erhöht ihn durch helle Farbe der oberen Teile, durch kluges Verbleiben in der Fläche. Überhaupt ist ihm die Farbe eine starke Helferin; sie ist, wie er, im deutschen Süden zu Hause. Seine Kunst, die Hölzer zu tönen und zu schleifen, die Wände zu bemalen und zu mustern, die Gläser zu färben und zu bleien, hat kein Ende. Stets ist da der Einfall bereit, dem Bedarf des Augenblicks zu dienen. Der Instinkt des richtigen Handgriffs, des dienlichen Verfahrens macht diesen Künstler auch zum Handwerker; er findet in sich alles, was zur Gesamtleistung gehört. So waren die großen Allesmacher von einst, die Erfinder und Anwender von Fertigkeiten, die ihren Söhnen als Erbe und ihren Töchtern als Mitgift zufielen.

Ein Olbrichsches Haus ist ein lebender Organismus, und jeder Raum darin ein lebendes Organ. Wie es wirkt und klappt, das ist seine Erfindung; vom ersten bis zum letzten Nagel zeichnet er alles selbst und lehrt noch die Handwerker, ihre Werkzeuge auf neue Art zu gebrauchen. In der Tat, er erzieht ein neues Handwerk. Er emanzipiert es von dem herkömmlichen Druck gewisser Fabriken und Unternehmer. Seine Fenster und Türen sind nicht aus der Fenster- und Türenfabrik, seine Spiegel und Rahmen nicht aus der Spiegel- und Rahmenfabrik, der Tapetenfabrikant und der Tapezierer verlocken ihn nicht, ihre bewährtesten Papiere aufzukleben und ihre beliebtesten Draperien aufzuhängen. Selbst die allmächtige Jalousienfabrik muß ihm weichen. Jedes Einzelne bezeugt da, daß ein Kopf einen Gedanken gehabt, und eine Hand die Empfindung für diesen Gedanken. So ist auch der Hausrat in diesen Räumen nichts Zufälliges, wie der Möbelmarkt es bietet. Jedes Stück ist für die besondere Stelle und den besonderen Zweck erfunden. Selbst in der

Dachkammer, wo anderen die geneigte Decke eine Unbequemlichkeit ist, wird gerade sie Veranlassung zu neuen Möbelformen, denen gerade jene Schiefheit zugute kommt. Und wie die Möbel zu Ort und Stelle passen, fügen sie sich aneinander und ineinander. Sie bauen sich zu ganzen Möbelgruppen zusammen, die wieder mit ihrer Wand und Türe, oder mit ihrer Ecke verwachsen. Eine Ecke mit Bett, Bank, Nachtkästchen, Spiegel ist ein Stück. Oder ein Diwan mit seiner Nische und Handbibliothek, oder ein Waschtisch mit Umgebung und allem Zugehör. So formen sich die Räume in der Tat gleich dem Gehäuse der Schnecke nach Natur und Lebensweise des Bewohners. Sie bilden seine natürliche Schale, in der er sich möglichst wohl befindet und genau die Art von Behagen genießt, die ihm nach seinen Neigungen und Bedürfnissen frommt. Das Ergebnis ist eine Art von Gemütlichkeit, wie sie etwa das Väterschloß, das Vaterhaus hat, überhaupt alles Angestammte, sozusagen Angeborene. In solchen Räumen ist man ganz zu Hause, sicher jedes an der rechten Stelle zu finden, jedes Schlüsselloch sogar so hoch, daß man sich nicht danach zu bücken braucht, und wäre es in der oberen Ecke einer Schranktüre. Der richtige moderne Architekt baut nach der Statur und dem Charakter des Bauherrn, ja nach dem Temperament und den Nerven der Hausbewohner. Trägt doch in einer dieser Villen sogar jede Tür die hübsche Inschrift: „Leise schließen!“

Auch das gehört schließlich zur Echtheit. Bei diesem Schaffen ist alles echt. Kein Stoff, kein Gerät hat das geringste Falsch im Leibe. Weiches Holz schämt sich seiner Weichheit nicht und läßt sich nicht „hart“ fladern, sondern sucht mit Manier weich zu sein. Die Verkleidung einer Heizvorrichtung spielt nicht die geschnitzte Truhe oder den Marmorkamin, sondern gibt sich als die Verkleidung einer Heizvorrichtung, ist aber als solche hübsch. Und auch wo kein fremder Blick hindringt, herrscht der nämliche Geist. In Küche und Mägdezimmer, in Kartoffel- und Kohlenkeller, in Heizhaus und Waschküche ist immer noch alles Gestaltung und Lösung. Auch ein Pumpenhaus kann reizend sein; es soll das sogar, denn es würde sonst das Auge beleidigen, das vom zierlichen Söller darauf niederschaut.

An solcher Kunst ist alles neu, sogar das Alte und Uralte. Wenn man diese Häuser Olbrichs betrachtet, ruft man unwillkürlich aus: „Gottlob, es gibt also wieder Wände!“ Wandflächen statt der gewohnten Löchersysteme mit all der Unruhe von falschen Säulen, Pilastern und Giebeln. Die Annehmlichkeit der Fläche wird wieder empfunden, und die Reinheit der Linie, die Feinheit der Kurve. Wie viel Neues ist da wieder zu machen! Die ganze Kurvenkunst der Modernen ist ja etwas Neues. Und etwas Endloses, denn ihre zarte oder mächtige Melodik ist nicht auszuschöpfen. Neue Linienzüge, neue Gliederungen, neue Farbentöne in neuen Gegensätzen oder Zusammenpassungen: in alledem wühlt das moderne Talent.

Man denke sich einmal die Sache umgekehrt: unsere Städte wären von jeher so gebaut wie Olbrich baut, und wir hätten nie etwas anderes gesehen, und plötzlich käme ein talentloses, aber einflußreiches Baugeschlecht auf und überschwemmte uns mit all den

Bauformen, die wir jetzt tatsächlich um uns sehen. Welch ein Entsetzen wäre das, über plötzliches Versiegen aller Schaffenskraft, Eintrocknen aller Phantasie, Versumpfen in Fälschung und Schablonentum. Man würde jammern: die Kunst ist zugrunde gegangen.

Heute nun ist man wenigstens so weit, daß man wieder „Ideen" haben darf. Man darf wieder versuchen zu leben.

(1900.)

Die Sezession im Künstlerhause.

Wenn man jetzt in den ersten Stock des Künstlerhauses hinaufgeht, hat man ein seltsames Erlebnis. Schon an der Türe stutzt man. Eine neue Türe, modern im Holz, modern im Glas, modern im Metall. Und massiv, als ob sie dauern und das traute Produkt der „k. k. a. pr. Thüren- und Fensterfabrik" für ewig verdrängen sollte. Man tritt in den großen Saal. Mächtige Holzbogen schnörkeln sich durch die Luft, massiges Rahmenwerk faßt grobkörnige Leinwandflächen mit patronierten Blumenfriesen ein. Ausbauten bauen sich aus, Vorsprünge springen vor, Gliederungen gliedern. Man schreitet weiter. Jeder Raum ist in diesem Sinne umgestaltet und immer anders. Kein Zweifel, man ist da in einer Sezession, und zwar in einer ganz wilden, die mit allem Geheiligten gebrochen hat. Man wirft einen Blick auf den Katalog, um nochmals zu erfahren, wo man eigentlich sei. Das Titelblatt, vor Modernität schon ganz unlesbar, meldet wirklich von der XIV. Ausstellung des Aquarellistenklubs. Die Chiffre G. B. bedeutet offenbar Gustav Bamberger, jenen begabten Architekten, der lieber ein begabter Maler wäre.

Also wirklich, es sind die jungen Leute von der Wasserfarbe und der bunten Kreide. Der Nachwuchs des Nachwuchses in der Genossenschaft. Einige haben ja Talent, und der beste Beweis dafür ist, daß sie es nun gar nicht mehr aushalten in der öden Schablone, sondern um jeden Preis herauswollen. Nur heraus — und hinein in was immer, wenn es nur nicht das Alte ist. Das ist ein menschliches Gefühl, die Verzweiflung über das Bestehende, über die schwere Kugel am Fuße, der so gerne frei ausschreiten möchte, gleich anderen jungen Füßen auf dem Wiener Pflaster. Aber die Jungen im Künstlerhause haben Unglück. So talentvoll einige sein mögen, gerade zur Sezession haben sie kein Talent. Denn Sezession ist vor allem das, was man selber ist. Und der Stolz, es zu sein, und das Kraftgefühl, das nicht anderen auf die Finger guckt, weil ihm alles von selber wird. Und Sezession ist eine Freiheit, aber die eigene Freiheit, nicht die des Nachbarn. Wollten die Jungen im Künstlerhause eine Tat der Selbstbefreiung tun, so mußten sie ihr eigenes Empfinden und Können geben. Klingt es ihnen angenehm in die Ohren, wenn die Leute sagen: „Die Aquarellisten sind mit fliegenden Fahnen in das Lager an der Wienzeile übergegangen?"

Sie haben diesmal die letzten Konsequenzen ziehen und sich ultrasezessionistisch einrichten wollen. Sie arbeiten mit dem ganzen

Apparat von drüben, oder vielmehr, sie glauben mit ihm zu arbeiten. Aber keiner von drüben würde es so gemacht haben. Schon das Maß der Rüstung ist arg vergriffen. Sie erdrückt mit ihrer Schwere das leichte Zeug, das ausgestellt ist. Was sollen diese gewaltigen Triumphpforten und Tunnelverholzungen, wo es doch nur ein paar hundert Kleinigkeiten zu zeigen gilt? Blätter mit einem Hauch von Farbe, dazwischen Zierlichkeiten in allen Metallen, in Porzellan, Glas und Elfenbein; das ist ja der größte Teil des Ausstellungsstoffes. Man hat kürzlich in der graphischen Ausstellung der Sezession gesehen, wie sich das gustiös und gemütlich einkleiden läßt, und dennoch ganz modern. Auch hier handelt es sich nur um eine „Graphische", aber sie gibt sich die Allüren einer Weltausstellung.

Und dann beginnt man die Einzelheiten zu betrachten und fragt. Man hört gar nicht auf zu fragen. Warum sind diese Wände gerade aschgrau? Warum hat dieses Holz den stumpfen braunen Anstrich? Warum sind überhaupt die Farben so auserlesen schlecht? Warum ist dieser Saal voll Zeichnungen in gepreßter grüner Plüsche staffiert, als hingen lauter Makarts darin? Warum hat jener Saal, der doch bloß Karlsruher Lithographien enthält, eine so umständliche Holzmontierung und warum ist diese aus zahllosen Kleinigkeiten zusammengeleimt? Warum ist sie mit gedrechselten Knöpfen besetzt? Warum haben die Lisenen sogar Füllungen von ungarischer Esche (echter hoffentlich), wie in einem im Verkaufsstil getischlerten Prunkgemach? Die Anordner dieser Ausstellung haben vor allem niemals an den Zweck gedacht. Nicht im ganzen und nicht im einzelnen. Und doch ist der Zweck der Punkt, aus dem Alles springt, die unschätzbare Versicherung gegen den Irrtum. Sei so frei, wie du willst, aber halte den Zweck heilig, und du wirst keinen Unsinn gemacht haben.

Doch das alles, und das übrige mit, geht ja zuerst und zuletzt auf den Begriff „Talent" zurück. Talent aber ist — praktisch betrachtet — hauptsächlich die Kraft, an sich glauben zu machen. Suggestiv sein ist alles. Aber suggestiv sind nur die Leute, die es in sich selbst haben, nicht, die es anderswo hernehmen. Man muß voll von sich selbst sein, damit dieser Überfluß überfließe. Und das gibt unserer Sezession eine so siegreiche Kraft. In allem, was von ihr ausgeht, ist Fluidum. Zuletzt kommt es so weit, daß ihr Tadler, wenn er sich gerade räuspern will, oder ihr Gegner, wenn er just ausspuckt, unwillkürlich fragt: Apropos, wie machen die das drüben?

Diese Betrachtungen sind nicht überflüssig, da ein Hauptstück der Ausstellung ein großes Werk der Einrichtungskunst ist. Farbige Aufnahmen und ein ausgeführtes Damenzimmer aus dem neuen Schlosse des Grafen Karl Esterhazy zu Szent-Abraham im Preßburger Komitat. Es ist ein sezessionistisches Schloß, an dem der Architekt Josef Urban und der Maler Heinrich Lefler beteiligt sind. Das Paar Lefler-Urban ist auf diesem Gebiete gewiß nicht ohne Verdienst. In jener heftigen Kampfzeit vor drei Jahren, als das Neue in dieses alte Wien hereinbrach und seine ersten respektlosen Griffe nach den Götzen tat, haben diese beiden wacker mitrumort. Ihr modernes Damenzimmer in der ersten Scala-Ausstellung war unstreitig ein

Ereignis. Ein tapferer Versuch, dem Publikum die schläfrigen Augen aufzureißen, und in dieser Richtung ein voller Erfolg. Es war eine entscheidende Tat Scalas, die in der Wiener Kunstentwicklung immer mitgezählt werden wird, und wertvoll schon als Probe für den oft gehörten Satz, daß der Nichtkünstler in Kunst nicht dreinzureden habe. Das ist ein papiernes Dogma statt eines andern. Nur die Persönlichkeit gibt den Ausschlag. Scala ist kein Künstler und hat in Wien Kunst geschaffen, weil er in seiner Weise schöpferisch ist und suggestiv in dem oben angedeuteten Sinne. Wo hielte das Wiener Kunstgewerbe ohne ihn? Scala und die Sezession waren eines das Glück des anderen, da sie die Wiener Welt von zwei Enden her in Brand steckten. Ohne Verabredung, eher mit einem gewissen Mißtrauen gegeneinander, und doch im nämlichen Augenblick, weil dieser Augenblick in der Luft lag. Es war der „psychologische Moment“, die Zeiten hatten sich erfüllt. Jeder half dem anderen, indem er sich selbst half.

Seit jenem modernen Boudoir haben Urban-Lefler auch den Wiener Ratskeller gemacht. Auch der ist eine Etape und soll gezählt bleiben. Er hat vor allem das Verdienst, daß er wieder „anders“ ist, schon weil der Schmidtsche Bau ihm eine eigene Richtung gab. Wir streben ja Mannigfaltigkeit an, Verschiedenheit der Individuen; Talent natürlich vorausgesetzt. Darum ärgern wir uns über alle Nachahmerei, wie eben die Einrichtung der Aquarellisten ist. Hätte nicht Olbrich oder Hoffmann ohneweiters eine originelle moderne Saalausstattung schaffen können, auch ohne Holzbogen und dergleichen Besonderheiten, die schon an fremdes Gut erinnern?

Ich nannte den Namen Olbrich. Mir ist es gerade jetzt besonders schwer, mich in die Urbansche Schloßeinrichtung hineinzufinden. Ich bin noch zu voll von Olbrich, der in den letzten Monaten meine Hauptbeschäftigung war. Ich kann nur auf mein Vorwort zu seinen wundersamen „Ideen“ (Wien, Gerlach und Schenk) verweisen. In diesem herrlichen Garten habe ich gewohnt, in sein frohes Sprießen und Blühen mich eingelebt. Das meiste andere erscheint mir vorderhand schal, falsch, fruchtlos. Wenn ich in eine Ausstellung gehe, warte ich immer auf irgendeine Überraschung, die diesen Bann lösen soll. Ich möchte schon ein Haus sehen von Josef Hoffmann, mit Moser und Böhm und Auchenthaller. Wirklich; wie kommt es, daß Hoffmann immer noch nichts zu bauen kriegt? Er ist ja der Mann der Sachlage für Wien, wenn man von dem Baufürsten Otto Wagner absieht. Auch er ist einer, der den Charme hat, das Unqualifizierbare, das niemand lehren kann, er selber nicht. Er ist einer von denen, die das neueste Wien machen müßten, bei denen man es rechtzeitig bestellen sollte, ehe sie uns verschwinden... in Olbrichsche Fernen. Ich habe immer das Gefühl, daß er es an der Kunstgewerbeschule nicht lange aushalten wird. Seine Anwesenheit ist dort Leben, neues Leben; wem er über die Schulter schaut, der zeichnet besser und es fällt ihm etwas ein. Etwas Eigenes, Künstlerisches, Wienerisches, also etwas Gutes. Seine Schüler hätten vielleicht auch die Ausstellung der Aquarellisten appetitlich und eigentümlich aus-

gestattet; nachgerade dürften sie so weit sein. Wenn ich nur nicht recht behalte, daß wir eines schönen Morgens ohne Hoffmann aufwachen werden, wie wir uns eines schönen Abends ohne Olbrich schlafen gelegt haben.

Doch begeben wir uns in das Damenzimmer aus St. Abraham. Der Eingang ist, offenbar bloß für diese Ausstellung, in einen mächtigen Holzbogen gefaßt, dem beiderseits zwei dreieckig entwickelte Brüstungen eingefügt sind. Sofort bin ich an Van de Velde erinnert: Durchgangsbogen zwischen dem ersten und zweiten Saal bei Keller und Reiner auf der Potsdamerstraße zu Berlin. Die jenseitige Türe, schon im Damenzimmer selbst, hat eine Umfassung von doppelten Kurven bis an die Decke hinan; Pankoks Schlafzimmer auf der letzten Dresdener Ausstellung. Wenn man doch nur kein Gedächtnis hätte! Ich trete ein. Der erste Gegenstand, dem ich begegne, ist ein interessanter Wandschirm von hellgrün gebeiztem Holze. Seine Füllungen bestehen aus einer dichten Reihe von Seidenbändern, die sich parallel abwärts spannen und oben an einem hübschen Motiv von bronzenen Schilfblättern, unten an einer Reihe Bronzeringe befestigt sind. Ein pikanter Einfall, aber vollkommen zweckwidrig. Ein Wandschirm soll doch wohl eine Wand sein, die schirmt; diese parallelen Bänder aber lassen jeden Luftzug durch. In der Sezession kommen solche unnütze Wandschirme nicht vor. Und wie hier, so ist auch im übrigen der Zweck oft genug aus den Augen verloren. Der Zweck aber hat seine eigene Psychologie, er rührt an die unüberlegten Instinkte dessen, der einen Zweckgegenstand benutzen will. Da sind z. B. gewisse Ecksessel, deren Sitz vorne ein Halbrund bildet. Schwerlich wird sich jemand auf einen solchen Sessel setzen, denn der halbrunde Sitz hat vorne keine Stütze, er ruht bloß auf drei Hinterfüßen. Man überlegt sich die Sache gar nicht lange, man hat einfach das natürliche Gefühl, daß man sich auf einen Sessel mit drei Hinterfüßen und weiter nichts nicht setzt, weil er nach vorne umkippen muß. Allerdings, die Lehne des Sessels wird an der Wand befestigt; aber der Eindruck des nicht Standfesten bleibt der nämliche. Was nicht konstruktiv gedacht ist, wirkt nicht statisch.

Das Zimmer ist übrigens mit großer Sorgfalt durchstudiert und durchgebildet. Das Rahmenwerk der Wände und der Decke ist aus dunklem Mahagoni, die Tapezierung hellviolette Seide, an den Möbeln mit breiten dunklen Streifen, was sich nicht gerade fein macht, an den Wänden mit etwas Applikationsarbeit. Die Möbel sind teils Mahagoni, teils hellgrün gebeiztes Ahorn. Der Tisch und die Sitzmöbel, besonders ein Kanapee, sind bis zur äußersten Zierlichkeit entfettet. Da ist alles hochbeinig und mager bis zum Asketischen, daher auch unten durch allerlei Messingstangen verspreizt. Einige Lehnstühlchen mit flachen, gebogenen Armlehnen wird Thonet mit Interesse betrachten, aber nicht nachahmen. Ein hohes Ständerchen mit Glasverschlag leistet an Langstieligkeit ganz Besonderes; es löst oben auch noch vier gedrechselte Eckbäumchen los. Solche Bäumchen wachsen auch an den Ecken eines großen Glasschrankes empor, in keinen angenehmen Kurven, und sind sogar in weißem Metall montirt.

Warum nur der Künstler allen dunklen Möbeln diese stumpf gehaltenen, weißen Beschläge in modernen Schwingungslinien gegeben hat? Sie wirken steif und klobig. Weit besser sind die gelben Bronzebeschläge der grünen Möbel, mit zierlichen Blumenmotiven, die einigermaßen japanisieren. Die Türe ist wieder dunkel und oben mit Facettengläsern ornamental durchbrochen, aber auch mit jenem weißen Beschläge versteift. An anderen Möbeln fallen kleine Bequemlichkeiten auf, die eigentlich eher das Gegenteil, gewiß aber nicht hübsch sind. So hängt unter einem Kästchen ein Legbrett an vier spagatfarbenen Schnüren. Wie kann einem eine solche Kinderschaukel einfallen? Die großen Spiegel hängen rahmenlos an der Wand, aber ohne Beziehung zu ihrem Platze. Nebenbei scheint der eine in die Breite zu verziehen. Schließlich sei noch eines großen Herrenporträts gedacht, das im Zimmer hängt. Es ist von einem trüben Kolorismus, der in dieser legeren Umgebung viel zu schwer wirkt. Wie ein großer Ölfleck auf hellem Seidenstoff. An die Stelle gehört ein lichtes, luftiges Bild.

Der Künstler hat sichtlich sein ganzes Gewissen in diese Arbeit gelegt und von seinem Besten geben wollen. Es sei ihm gar kein Vorwurf gemacht, aber er wird mit der Zeit wohl selbst dahinter kommen, daß das keine Nutzkunst, keine Wohnungskunst ist. Was wären wohl seine eigenen Empfindungen, wenn ihm die liebenswürdige Hausfrau in diesem Gemach plötzlich sagte: „Nehmen Sie Platz!" Übrigens scheint aus den farbigen Ansichten anderer Räume des Schlosses hervorzugehen, daß dies Zimmer keineswegs das beste ist. Vielleicht war es das transportabelste. Das Haus muß mit großem Aufwand ausgestaltet sein. Das Herrenzimmer in grünem Holz mit dunkelblauen Wänden, die Halle mit ihrem Riesenkamin, der sich in einem tiefen Holzeinbau mit Sitzgelegenheiten entfaltet, das Prachtgetäfel des Speisesaales mit den blauen Kachelwänden darüber, das Schlafzimmer der Komtesse in Weiß und Hellblau scheinen manches Interessante zu enthalten. Das Schloß selbst, von dessen Gartenseite ein kleiner Aufriß gegeben ist, erinnert an den Budapester Parkklub, ein reizendes Haus in einer Art freiem Rokoko, das auch dem deutschen Kaiser sehr gefallen hat. Bei Urban ist natürlich alles in modernes Detail aufgelöst. Ein Urteil möchte man nach diesem kleinen Bilde nicht abgeben.

(12. Januar 1900.)

Die Sezession in Japan.

Diese Woche noch wird im Hause der Sezession eine höchst merkwürdige Ausstellung eröffnet werden. Eine japanische. Altes, bestes Japan jeder Art, wie man es nur in den bedeutendsten Sammlungen beisammen sieht. Es ist ein Teil der Schätze, die unser Landsmann Adolf Fischer auf seinen Streifzügen durch das Inselreich erworben und nach Europa gerettet hat. Das ist keine gewöhnliche Leistung, da Altsachen jetzt in Japan selbst so hoch im Werte stehen und seit der Rundreise des Barons Kuki, Leiters der japanischen

Museen, vor elf Jahren alle Denkmäler aufgenommen und gleichsam Staatseigentum sind. Selbst Bing in Paris, früher der bedeutendste Japanhändler, hat dieses Geschäft aufgegeben, weil gutes Altes kaum mehr zu beschaffen ist. Fischer hat augenscheinlich das Spezialgenie, das auch zum Sammeln gehört, die Passion und den flair und die nötigen ethnographischen Instinkte. Und er hat mehrere jahrelange Reisen dieser Aufgabe gewidmet; erst im März 1899 hat er Japan verlassen. Auf einer dieser Reisen war er vom Maler Franz Hohenberger, einem trefflichen Mitgliede unserer Sezession, begleitet, der auch sein frisch und farbig geschriebenes Buch: „Bilder aus Japan" (Berlin 1897) mit illustriert hat. Häufig begleitete ihn der junge japanische Sezessionist Eisaku Wada, dem sein jüngstes Buch: „Streifzüge durch Formosa" (Berlin 1900) reizvollen Buchschmuck verdankt. Herr Fischer hat nämlich auch das wilde Formosa durchforscht, diese verhängnisvolle Eroberung der Japaner, die jetzt ihr „fressender Wurm" ist. Das Buch ist also in unseren Tagen auch von hohem zeitgeschichtlichem Interesse.

Für den Augenblick freilich fesselt uns am meisten ein drittes Buch Fischers: „Wandlungen im Kunstleben Japans" (Berlin 1900), denn es entrollt ein ungeschminktes Makemono (Breitbild) der künstlerischen Zustände in jenem Jenseits. So sehr Fischer die Japaner liebt und ihre Tugenden und Talente bewundert, ist hier doch ein aufrichtiges Urteil gegeben, das der europäische Japanfreund nicht übersehen darf. Wenn kürzlich der Londoner Maler Mortimer Menpes sein dortiges Haus japanisch eingerichtet hat, freilich mit allen Zugeständnissen an das Londoner Leben, und wenn in Paris de Montesquiou im Japanischmalen so weit geht, daß er voriges Jahr sogar eine Madonna mit dem Christuskinde à la japonaise ausgestellt hat, so sind dies sonderbare Privatpassionen. So weit darf der japanische Einfluß auf europäische Kunst nicht gehen, denn diese ist noch immer himmelhoch überlegen, und die Japaner, die sie jetzt über Hals und Kopf nachahmen, wissen dies am allerbesten. In ihrem Drange, sich auf das westländische Niveau zu erheben, dachten sie, daß eine westliche Kunst in Japan ebenso im Handumdrehen zu machen sein werde, wie eine zivilisierte Armee und Flotte, wie Fabriken und Schiffswerften. Allein es zeigte sich, daß die Rasse zu verschieden geartet ist. Sie bleibt einstweilen in der Nachahmung der Äußerlichkeiten stecken und die Hauptsache, die Seele des Menschen, ist ihr unerreichbar. In der Menschendarstellung sind die Japaner aus dem Puppenstadium noch nicht heraus, und Fischer wagt nicht vorherzusagen, daß sie in dieser Hinsicht den Westen jemals erreichen werden. Auf alle Fälle haben sie geschwind eine Kunstorganisation, wie die unsere, aus dem Boden gestampft. Der Staat hat freilich wenig Geld für Kunstzwecke, denn Heer und Flotte sind wichtiger; die Subvention der Kunstschule beträgt nur 38.000 Yen (à 2 Mark) und ihre Lehrer erhalten 20 bis 40 Yen monatlich, ja selbst der berühmteste Maler Japans, Gaho Hashimoto, hat nur 1800 Yen Jahresgehalt. Der Hof aber, in seiner großen Exklusivität, fördert die Kunst nicht, er gibt bloß 17 Stipendien zu 100 Yen jährlich, ja selbst seine Kunstschätze sind

dem Studium absolut unzugänglich. Dem Geldmangel ist es auch zuzuschreiben, daß die in den siebziger Jahren gegründeten japanischen Museen auf manchen nationalen Kunstgebieten sehr schwach geblieben sind. Das Museum im Uyenopark zu Kioto, wo aus den Schlössern der Mikados und Shogune so viel Herrlichkeiten zusammengeströmt sind und das z. B. an den prächtigsten Lackarbeiten überreich ist, hat den Moment verpaßt, sich die alten Bronzen und die liebliche Kleinkunst (Stichblätter, Netzkes, Elfenbein etc.) zu sichern. Das ist schon alles in Europa und Amerika. Und was sollte das Museum mit seinen 5000 Yen Dotation anfangen, als auf Ordre plötzlich aus ganz Japan die alten Bilder heranströmten und gekauft sein wollten? Der Amerikaner Ernest Fenollosa, der 1880—1890 als Beirat des Museumsdirektors Yamataka, des „künstlerischen Erziehers des Volkes", angestellt war, benutzte dies, um alle diese Bilder für eigene Rechnung zu kaufen. Er hat sie dann in Boston für schweres Geld verkauft und sie bilden dort ein Museum, wie kein zweites jemals zusammenzustellen sein wird. Fenollosa selbst ist der größte japanische Bilderkenner und arbeitet jetzt an einem großen Werke über die japanische Malerei. (Wir haben an dieser Stelle erst vor zwei Monaten, aus Anlaß der Ausstellung japanischer Farbenholzschnitte im Österreichischen Museum, über ihn und seine Bestrebungen geschrieben.)

Aber trotz dieser fatalen Finanzlage, die die Kunst in Japan zu einer besonderen Art von Hungerleiderei macht, hat man die „Cadres" eines zivilisierten Kunstlebens ganz nach westlichem Muster aufgestellt. Kunstschulen, Kunstvereine, Kunstausstellungen mit Medaillen und Diplomen, Kunstmuseen in Renaissance- oder maurischem Stil, Kunstzeitschriften („Kokkwa" heißt die beste und ihre Holzfarbendrucke sollen alles Europäische weit übertreffen) — das alles gibt es bereits. Die Kunstkritik wird auch in den Tagesblättern emsig betrieben und das Publikum ist ungeheuer auf Kunst eingeschossen, wenn es auch wenig kauft; in der letzten Ausstellung der Sezession fand alles in allem eine einzige Skizze ihren Käufer. Dabei werden natürlich auch große Denkmäler errichtet, die „ein Hohn auf die plastische Kunst" sind, aber von den Japanern für ganz europäisch gehalten und sehr bewundert werden. Ein solches Denkmal für Gefallene besteht aus einem Säulenstumpf, auf dem ein riesig langes, fischförmiges Torpedogeschoß quer aufgepflanzt ist. Ein junger Bildhauer Sano hat einen vorsintflutlichen Feldherrn, der noch Pfeil und Bogen trägt, als ein geschlecktes „Herrchen", eine Art japanischen Lohengrin hingestellt. Ein großes Kriegerdenkmal desselben Künstlers mit Reliefs, welche Fischer an eine „Schlacht von Zinnsoldaten" erinnerten und mit einer recht hölzernen Gruppe von drei modernen Soldaten wird für den „Höhepunkt der Kunst" gehalten. In Tokio wurde 1892 das erste Denkmal eines Feldherrn aus dem chinesischen Kriege aufgestellt, von Okuma Ujihiro, der in Rom studiert hat; seine faustdicken Augenbrauen wurden von einem Zeichner als Schwalbennester karikiert. Der Professor Takamura von der Kunstschule hat das Denkmal des Rebellengenerals Saigo hergestellt, den

das Volk so sehr als das Urbild eines nationalen, konservativen Japaners betrachtet, daß die Regierung dem Empörer ein Denkmal setzte. Er sieht leider wie ein feister „begüterter Viehhändler, mit einem Köter an der Leine“ aus. Das beste europäisierende Denkmal ist das Reiterdenkmal eines Feldherrn aus dem 14. Jahrhundert, das noch nicht aufgestellt ist. Und soeben arbeitet man an der Aufstellung eines Reiterdenkmals für den Fürsten Mori, zwischen den Statuen von vier seiner Verwandten; die Kosten wurden durch eine Sammlung im Publikum aufgebracht. Da Fischer alle diese Dinge nach guten Photographien auch abbildet, kann man sich sein eigenes Urteil über die moderne japanische Monumentalplastik bilden.

Die Malerei ist jedenfalls weiter. Sie strebt jetzt hauptsächlich das Erlernen der Öltechnik an, obgleich, wie Fischer nachweist, Ölbilder bei der leichten Bauart des japanischen Hauses (wegen der Erdbeben) gar nicht aufgehängt werden können. Schon am Anfang des 19. Jahrhunderts lernte ein Maler Shiba Kokan von einem holländischen Künstler das Ölmalen, aber erst nach der Revolution von 1868 wurde es damit Ernst. Der vor einigen Jahren verstorbene Yniki Tokahashi, der bei einem Engländer gelernt hatte, malte die ersten Bilder in europäischer Art. Er war Herausgeber einer illustrierten Zeitschrift in Yokohama. Offiziell geschah der erste Schritt vor 23 Jahren, durch Gründung der „Schule für schöne Künste“ unter Keisuka Otori. Die Professoren waren Italiener: der Maler Fontanegi, sein Nachfolger San Giovanni und der Bildhauer Ragusa. Sie lehrten „akademisch“, nach Gipsen usf. Nach drei Jahren ging diese Schule in einer Umwälzung unter; dafür wurde 1880 eine andere in Tokio geschaffen, wo Europa abgetan war und nur Altjapan gelehrt werden sollte. Sie besteht noch jetzt in einigen Holzgebäuden des Uyenoparkes. Nur in der höchsten Klasse ist hier doch schon europäischer Einfluß zu erkennen, denn man macht auch Farbenstudien nach der Natur. Im Jahre 1896 kam Europa hier wieder obenauf, da der damalige Minister für Pariser Kunst passioniert war. Professor Seiki Kuroda, der sich in Paris bei Raphael Collin ausgebildet hatte, wurde der Leiter und zugleich der Apostel der europäischen Malerei in Japan. Der Minister wollte auch junge Leute mit vierjährigen Stipendien nach Europa schicken, aber er trat zurück, als erst einer (Okada, jetzt in Paris bei Collin) abgedampft war. Kuroda hatte an der Anstalt mit viel Atavismus zu kämpfen und konnte nur eine Abteilung für Europa retten. In der Bildhauerschule, wo bis jetzt meist Holzschnitzer lernen, wirkt der in Italien gebildete Professor Naganuma, der aber nur zwei Stunden wöchentlich nach der Natur arbeiten läßt.

Bis vor zwei Jahren war Okekura die Seele der Schule altbuddhistischer Malerei, der sogenannten „Butsuga“. Er trachtete den archaischen Bann zu sprengen und suchte neue Motive für die religiösen Darstellungen. In seinem Sinne arbeitet Gaho Hashimoto, der jetzt bedeutendste Butsugamaler. Fischer sah von ihm manches Bild, dessen Adel und Farbenpracht selbst nach unserem Maßstab ungewöhnlich ist. Die Butsugaschule wird auch auf der Pariser Welt-

ausstellung vertreten sein, unter anderem durch Keichu Yamadas politische Allegorie auf Korea, wo in hübscher Landschaft drei Kinder (die Mächte) sitzen und einen Hahn (Sinnbild Koreas) malträtieren, während hinter ihnen ein weißer Friedensengel steht und den Hahn gerettet im Arm hält. Diese konservative Schule, die sich nur kleine Freiheiten in Motiv und Äußerlichkeiten erlaubt, ist übrigens noch immer besser als das Gros der europäisierenden. Dieses mißverstandene Europa konzentriert sich im Meijoklub, dem mehrere Meister angehören und wo Europa talentlos nachgeäfft wird, so daß nur die Wirkungen der schlechtesten Farbendrucke zustande kommen. Gegen diesen Pseudofortschritt empörte sich Seiki Kuroda, ein Adoptivsohn des Marquis Kuroda. Er ist 35 Jahre alt, geistvoll, ehrgeizig und energisch. Er ging 1884 nach Paris, wo er das Lycée und die Universität besuchte, um Jurist zu werden. Aber das Atelier Collin machte ihn zum Maler. Er ging nach Holland, wo er alte Bilder kopierte, und saß dann in Gretz bei Paris, um Impression zu malen. 1891 stellte er eine „lesende Frau“ aus. 1893 erregte er auf dem Champ-de-Mars Aufsehen mit einem Bilde: „Le lever.“ Das war der erste weibliche Akt, den ein Japaner gemalt hatte. Dann ging er nach Japan zurück und machte den Krieg als Korrespondent mit. 1895 stellte er in Japan sein „Le lever“ aus, das einen Sturm der Entrüstung entfesselte. Die Japaner sind zwar an Nacktheit gewöhnt, aber die amerikanischen Missionäre schrien Zeter und Mordio über Unsittlichkeit. Ernest Fenollosa war einer der Hauptwetterer gegen diese Sünde. Er schrieb einen Brandartikel über den „Mißbrauch des Nackten in der Kunst“ und machte auf die Regierung einen solchen Eindruck, daß sie sogar das bekannte Buch: „Le nu au Salon“ konfiszieren ließ. Er verlästerte die nackte Antike, schalt Rubens einen Wahnsinnigen und hörte nicht auf, die Japaner vor der französischen Kunst zu warnen. Wie wir auch in unserem erwähnten Aufsatz schrieben, ist er ein Ultrajapaner in der Kunst, die für ihn mit dem Ende des 18. Jahrhunderts aufhört. Hokusai, Utamaro und Hiroshige, die großen Realisten des 19. Jahrhunderts, sind ihm schon Verkömmlinge, böse Entartung. Von Fischer hören wir nun Weiteres über diesen allerdings geistreichen und gelehrten Kunstreaktionär. Natürlich befehdete er auch die japanische Sezession auf das heftigste.

Diese Sezession wurde von Seiki Kuroda gegründet, zunächst infolge einer heftigen Szene, die er mit dem Minister Kaneko auf dessen Bankett gehabt hatte. Kuroda trat mit zehn Genossen aus dem Meijiklub aus und gründete das „Weiße Roß“, japanisch: „Shiro-uma“ oder „Nakuba-Karai“. „Weißes Roß“ ist eigentlich der Name eines ordinären, trüben Reisweines, worin Reiskörner schwimmen, und in einer gemeinen Kulikneipe trafen bei solchem Getränk jene freien Künstler zusammen. Ihr Wappen ist eine Palette mit dem Kopfe eines weißen Rosses. Die Sezession „Shiro-uma“ zählt jetzt als Mitglieder 17 Maler, 2 Bildhauer, 2 Kritiker, einen Holzschneider und das belgische Ehepaar Rudolf und Juliette Wytsman. Der Verein ist auf Kameradschaft begründet und die Beiträge sind beliebig oder

auch Null, denn die Herren sind „arm an Mitteln, reich an Feinden“. Eigentlich trugen zwei oder drei von ihnen die ganzen Kosten, der Rest ist — Begeisterung. Im Oktober 1895 eröffneten sie ihre erste Ausstellung in einem Bretterhause, das sie mit der Ausstellung der Meiji-Leute zu teilen hatten. Sie fanden viel Zulauf und Tokio hatte genug zu schwatzen und zu lachen. Fischer führt uns diese Sezession in mehreren Bildern vor, deren eines die Bildnisse aller Mitglieder enthält. Die ganze Veranstaltung sieht bescheiden genug aus. Über der Türe starrt eine Gruppe von Fahnen mit der roten Kugel; neben der Türe stehen zwei Jinrikischas (von Kulis gezogene Wägelchen), das ist die Equipagenburg. Innen ist alles so gehängt, wie bei uns; die abwehrende Eisenstange ist durch dicke Bambusrohre ersetzt.

Fischer ist mit der Sezession sehr befreundet. Besonders mit ihrem Haupte Kuroda. Sie wohnten beide viele Monate in Dzushi, einem reizenden Nest an der See, zwei Stunden Eisenbahn von Tokio. Dies ist das japanische Barbizon und Kuroda ist der japanische Millet. So naturwahr als möglich, das ist sein Wahlspruch. Im Sommer aber gingen sie in die Berge, in ein verfallenes buddhistisches Kloster bei Nikko, wo die herrlichen Kryptomerienhaine stehen. Dort arbeitete Kuroda in einer großen Scheune. Kuroda, Kuwe und Wada nennt Fischer begabte Landschafts- und Genremaler, von feinem Naturstudium. Ihre Arbeiten hätten selbst eine strenge europäische Jury passiert. Da er eine ganze Reihe japanischer Bilder beider Richtungen reproduziert, bekommt der Leser einigen Begriff von den jetzigen Leistungen. Fischer meint, daß die Japaner auch in Zukunft besonders für Landschaft und Genre taugen werden. Nur seien sie jetzt noch zu sehr in der Pariser Manier befangen, in den Schatten zu violett, in den Lichtern zu kreidig. Und größeren Kompositionen seien sie noch nicht gewachsen, da ihre Schaffenskraft im steten Kopieren erlahmt sei. Ein großer Mangel des japanischen Auges sei das Fehlen des plastischen Bedürfnisses, nachdem es so lange nur im Flachen und Körperlosen heimisch gewesen. In der Tat, das Auge erzieht sich nur sehr langsam zu richtigem Wahrnehmen. Man lese etwa in Wilhelm Junkers afrikanischen Reisen die Szene, wie er in Chartum verschiedenen ägyptisch-sudanesischen Paschas Pariser Photographien zeigt und sie oft nicht unterscheiden können, ob ein Männchen oder ein Weibchen gemeint sei. Eine sehr dekolletierte Schauspielerin hielt ein Pascha für „wahrscheinlich einen französischen General“. Unsere alten Kulturaugen haben von solcher Ratlosigkeit keinen Begriff. Von Kuroda rühmt Fischer ein Bild: „Einsamkeit“, das auch „seelisch reich belebt“ sei — eine Eigenschaft, die er sonst den Japanern abspricht. Das Vollkommenste aber sei ein Zyklus von kleinen Landschaftsstudien „von entzückender Frische und feinstem Naturempfinden“. Als das beste große Bild erwähnt er F u j i s h a m a s: „Am Uyenoteich“, mit zwei Mädchen, deren eines vorliest. „Landschaft und Figuren stimmten fein im Ton zusammen.“ Von Eisaku W a d a lobt er besonders ein Bild: „Die Weberin;“ die Abbildung zeigt, daß die Szene in der Tat eine vorzügliche Lichtführung hat, in der die hell-

dunkle weibliche Figur viel Körper gewinnt. Von Vume, einem Collinschüler, ist ein „Nach Sonnenuntergang“ gelobt, auch wieder wegen der Lichtwirkung, während die Staffage nicht natürlich genug sei. Von der japanischen Sezession wird man 30 Bilder auf der Pariser Weltausstellung sehen.

Über unseren „neuen Stil“ sind die Japaner sehr verwundert und finden, daß er eigentlich ihr „alter Stil“ sei. Sie staunen auch über die vielen An- und Entlehnungen. Unter anderem habe ein gewisser Europäer ein japanisches Bild so genau kopiert, daß selbst das Siegel des Japaners, das er natürlich für ein Ornament hielt, mitkopiert war. Und das gab er für sein Originalbild aus. Bis zu solcher Originalität haben es die Wiener doch noch nicht gebracht.

(19. Januar 1900.)

Ausstellung der Sezession.

Heute eröffnet die Sezession ihre sechste Ausstellung. Sie hatte schon gestern einen großen Erfolg, an einem Firnistage, an dem es nichts zu firnissen gab. Die Ausstellung ist ja eine japanische. Unser in Berlin wohnender Landsmann, Herr Adolf Fischer, der Japan so gründlich durchforscht hat und über dessen Japanbücher in unserem vorgestrigen Feuilleton ausführlich berichtet war, hat sich Anspruch auf den lebhaftesten Dank der Wiener Kunstfreunde erworben, indem er diese Herrlichkeiten und Kostbarkeiten der ihm freundschaftlich verbundenen Sezession zur Verfügung stellte. Es war gestern in dem vornehmen Publikum, das den ganzen Tag die Räume erfüllte, nur eine Stimme, daß hier eine künstlerische Sehenswürdigkeit allerersten Ranges geboten ist.*) Kunstkenner, Sammler, Künstler und Museumsmenschen waren einfach entzückt. Herr Fischer hat die strengste Auswahl getroffen und man kann wohl sagen, kein einziges Objekt ausgestellt, das nicht künstlerisch und technisch interessant wäre. Es sind darunter Sachen, deren Ursprung bis ins achte Jahrhundert unserer Zeitrechnung zurückgeht. Wunderbare Bronzen in allen Tonarten, klassische geschnitzte Lacke, tausendjährige Malereien (Kakemonos) und eine reichliche Auswahl von Farbenholzschnitten der besten Meister, bis auf die „Modernen“ Hokusai und Hiroshige herab, ganze Kollektionen der unerreichbar vollkommenen japanischen Kleinkunst, Glasschränke voll auserlesener Stichblätter, Schwertzwingen, Netsukes usf., Porzellane, unter denen wirklich jedes Stück einen besonderen Reiz der Erfindung, Technik oder Farbe hat — so geht es fort durch 700 Nummern. Es standen noch viel mehr zur Verfügung, doch wollte man aus dem Hause kein vollgestopftes Museum machen, sondern dem Beschauer Luft zum Atmen lassen.

Es ist dies wieder, gleich der vorigen, eine Ausstellung, in die man wiederholt gehen und die man mit Stimmung studieren wird.

*) Die ganze Sammlung wurde seither für das Berliner Museum für Völkerkunde erworben.

Herr Fischer hat sich auch die Mühe genommen, für das Publikum einen erklärenden Katalog zusammenzustellen, worin zahlreiche historische und technische Daten, sowie mancherlei kleine Exkurse zum Verständnis anleiten. Er ist in diesen Dingen so zu Hause, daß er die gar nicht leichte Aufgabe in praktischer Weise gelöst hat. So wird man hier in der Tat mehr von alter japanischer Kunst genießen und lernen, als je vorher in Wien möglich gewesen. Die Ausstattung der Räume ist diesmal von Koloman Moser besorgt. Von abgesonderten Gemächern sieht man nichts, der ganze Raum ist zu einer Gesamtwirkung zusammengefaßt. Die zierlichen Holzkonstruktionen und Draperien sind weiß, die Wände goldgelb mit zartem weißem Pflanzenornament. An hübschen Nischen, Konsolen und Ständerchen, um diese und jene rare Vase oder Figur würdig aufzustellen, fehlt es nicht. Der verläßliche Zweckmäßigkeitssinn des Künstlers hat für alles bestens gesorgt. Im Kunstgewerbezimmer, das auch einen kecken Moserschen Fries hat, ist eine interessante Sammlung japanischer Bilder vereinigt, die das OM (ordentliche Mitglied) Franz Hohenberger, der Gefährte Fischers auf einer seiner Reisen, an Ort und Stelle gemalt hat. Sie tragen wesentlich dazu bei, den Besucher in die richtige Japanstimmung zu versetzen. Weiteres über die Ausstellung behalten wir uns vor. (21. Januar 1900.)

Etwas Japan.

Sezession.

„Poor little Japs!" pflegten die Engländer im japanisch-chinesischen Kriege zu sagen, wenn von den Strapazen im bodenlosen Kotlande China und dergleichen die Rede war. Auch jetzt darf man ihnen oft genug diesen Stoßseufzer widmen, denn es geht ihnen soeben schlecht bei einem Teile der Kunstkritik. Jeden Augenblick beweist einer in langen Spalten, daß die Japaner eigentlich nur die Affen der Chinesen sind, daß sie keinen Funken nationalen Geistes in der Seele, ja überhaupt keine Seele haben, daß sie nur etwas Äußeres ohne Inneres sind, zweihändige Kopiermaschinen, einst für alles Chinesische, jetzt für alles Europäische usw. Das ist die Reaktion nach dem großen Japandusel, der seit 1867 den Geschmack des Westens angenehm benebelt hatte. Aber dann kommt plötzlich einmal ein japanisches Kunstwerk ans Tageslicht, wie jenes Priesterbildnis der Sammlung Gillot aus dem ersten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts, das die Gazette des Beaux-Arts vor einem halben Jahre in Farben wiedergab und unbedingt neben Dürer und Holbein stellte. Ein Charakterbildnis von feinster Schärfe, obgleich doch die westlichen Gelehrten den Japanern überhaupt die Fähigkeit des Individualisierens von Menschen absprechen. Sie sollen durchaus nur Krustazeen, Vögel und Blumen machen können, das sei nun einmal ihre „Rasse", ihr Horizont, ihr Tonus. Wie es scheint, kennt man die Japaner noch nicht genug; nicht ihre Vergangenheit und noch weniger ihre Zukunft. Jedenfalls ist die Kunstentwicklung, die sie vor sich haben, ein paar Tausend

Jahre länger, als die bereits hinter ihnen liegt. Ihre ältere Kunst wird ihnen einst vielleicht so erscheinen, wie uns die byzantinische, hinter der eine herrliche Antike lag. Ihre kommende Kunst aber wird die der übrigen Kulturwelt sein. In zweihundert Jahren können gewiß schon Pariser nach Tokio reisen, um malen zu lernen; Georges Auriol und Henri Rivière tun es schon jetzt, in der Weise, wie man es jetzt versteht. Sie brauchten dazu gar keine Jordantaufe zu empfangen im Sumidafluß zu Tokio, dessen Wasser- und Brückenleben in heller Sommernacht Hiroshige auf einem köstlichen Blatte der Fischerschen Sammlung schildert. Das läßt sich auch zehn Minuten vom Pont Neuf erlernen.

Die alte japanische Kunst ist die Kunst eines Erdbebenlandes, das nur leicht gefügte Häuser kennt. Aber die Erdbeben werden ja immer seltener und immer mehr Vulkane erlöschen; und dann, der Monierbau mit seinem Eisenfachwerke, oder irgendeine zukünftige Konstruktion, wird auch in Japan den Erdbeben gewachsen sein. Aber die alte japanische Kunst ist auch eine Kunst von Reisessern. Die Reisesser können wohlfeil arbeiten und haben viel Zeit, Zeit aber ist bekanntlich die Hauptbedingung, um die technische Vollkommenheit der östlichen Kunsthandwerker zu erreichen. Chronos ist die Muse der ost- und südasiatischen Kunst. Auch in unseren kunstreichen Klöstern hatte man einst vor allem Zeit. Ohne Reis aber sähe die chinesisch-japanische Kunst gewiß ganz anders aus. Man braucht sich nur in der Fischerschen Ausstellung unter den Bronzen, Elfenbeinen und auch Zeichnungen umzusehen. Man betrachte etwa, was der Frosch für eine Rolle spielt. Mit welcher Liebe und unerschöpflichen Kunst wird er von den Künstlern behandelt; wie dekorativ wird er unter ihren Händen, aber auch wie charaktervoll und wie humoristisch. Die Japaner haben einen eigenen Froschhumor, wie die Indier eine eigene Schlangenphantasie. Der Frosch aber ist der laute Held der sumpfigen Felder, auf denen der Reis gebaut wird. Er ist das melodische Prinzip des Reisfeldes, wie die Zikade das der heißen Gefilde von Attika. Die Zikade, der Tettix, war das attische Tierchen par excellence, die Athenerinnen der älteren Zeit trugen die Zikade als Nadel im Haar und wurden darum auch Tettigophoren genannt. Ebenso ist in Japan der Frosch allgegenwärtig. Er hüpft die Lotosblüte hinan, die einen Leuchter bildet; er dient als Netsuke, durch das die Schnur des Medizinbüchschens gezogen ist; er ist bijoumäßig auf dem Stichblatt des Schwertes inkrustiert und ziseliert, das der Samurai im Gürtel trägt oder trug. Er hätte es gewiß nicht so weit gebracht, wenn die Japaner keine Reisesser wären, also viele sumpfige Reisfelder mit vielen Fröschen hätten. Werden sie es aber noch lange bleiben? Das Maschinenzeitalter Japans ist bereits angebrochen und Reisesser sind schlechte Fabriksarbeiter. Und das australische Vieh ist so nahe. In fünfzig Jahren wird der Japaner ein Fleischfresser sein wie der Kaukasier, und keine Zeit haben, die inspiriertesten Stunden eines ganzen Jahres an die Ausarbeitung eines Frosches zu wenden, der übrigens in natura bereits dem nahrhafteren Fleischschaf und Mastochsen gewichen sein wird. Es wird dann überhaupt ganz

anders aussehen in Japan, selbst während der berühmten Kirschenblüte, denn das Pfropfen wird die Blüte ändern, und wer weiß, ob dann der See im Uyeno-Park während der Lotosblüte, über die eine Abbildung in Fischers Reisebuch so eindrucksvolle Andeutungen macht, nicht auch schon seine Lotospracht eingebüßt hat. Selbst die odysseischen Lotophagen konnten sich ja in Alexandrien nicht mehr halten, als der Österreichische Lloyd sie mit einer Dampferlinie beglückt hatte.

An solche Dinge mag man wohl denken, wenn man jetzt im Sezessionshause umherwandelt, in der loan exhibition, deren Inhalt die gewählten Japansachen des Herrn Adolf Fischer bilden. Es war ein löblicher Gedanke, zwischen alle die abendländische Malerei und Bildhauerei einmal diese extrem morgenländische Episode einzuschalten. Es ist schon lange her, daß die Wiener nicht in Japan waren. Das letztemal, als die schönen Sachen, welche Erzherzog Franz Ferdinand von seiner Weltreise heimgebracht, im Belvedere ausgestellt waren. Jetzt sind sie in das Schloß zu Konopischt entrückt. Er hatte zwar auch als Ethnograph gesammelt, und gerade auch die modernen Dinge hatten ihren besonderen Wert, aber dazwischen standen immer wieder die schönsten Altertümer. Die japanische Abteilung hatte übrigens schon an ihren großen Photographien einen Schatz. Und einige Jahre vorher ließ Graf Lanckoronski seine ostasiatischen Herrlichkeiten bewundern. Das war im Handelsmuseum, wo damals Herr v. Scala eine Reihe bahnbrechender Ausstellungen veranstaltete. Schon dort wurden viele Augen geöffnet für Dinge, die einstweilen noch über den Horizont des Österreichischen Museums gingen. Die Lanckoronskische Sammlung ist sehr bedeutend und enthält viele Prachtstücke. Man erinnere sich etwa an ihre Suite unvergleichlicher Seidengewänder, die meistens von oben nach unten die Farbe wechseln. Diese „Kimonos“ bevölkerten einen ganzen Salon, so daß man sich nur noch die Menschen hineinzudenken brauchte, um ein Fest bei einem alten Daimio beisammen zu haben. In einer bedeutenden Bronzeausstellung des Österreichischen Museums sah man übrigens, wie reich noch manche Wiener Private (z. B. Herr Trau) an schönstem Alt-Japan sind. Wer jemals in der Wohnung des verstorbenen Grafen Edmund Zichy gewesen, in jenem inhaltreichen Hochparterre am Parkring, wird auch die Reihe von großen Vitrinen nicht vergessen haben, in denen Hunderte der lieblichsten Stichblätter, Netsukes, Arzneibüchsen, namentlich aber Messergriffe aufgereiht waren, ein förmliches Panorama von technischen Kleinkünsten. Diese Dinge sind jetzt bei dem Grafen Eugen Zichy in Ungarn. Schade, daß Graf Bardi, der vor achtzehn Jahren seine interessante Jachtfahrt um die Erde machte, seine Sammlungen in Venedig vergraben hat. Auch er hat Japan noch in der guten Zeit gesehen und massenhaft eingeheimst. Übrigens ist auch die japanische Sammlung des Handelsmuseums, zu der die Herren v. Scala und Baron Schwegel im Jahre 1873 den Grund gelegt haben, sehr wertvoll. Ihr Reichtum z. B. an den schönsten Wandschirmen, Kakemonos und Handzeichnungen ist sogar überraschend. Schade, daß alles, was in

Schubladen versteckt werden kann, auch richtig versteckt ist, und daß das Publikum überhaupt diese Sammlung nicht kennt. Ihr letztes Schicksal wird doch wohl sein müssen, daß sie dem Österreichischen Museum einverleibt wird, wenn dieses einmal seinen neuen Zubau erhalten hat.

Die Fischersche Ausstellung ist nach alledem den hiesigen Japanfreunden nur um so erwünschter. Sie kommen in eine reizende Gegend, in der sie schon ihr Absteigequartier haben. Das angenehme Arrangement der Ausstellung trägt noch dazu bei, daß man gerne in ihr weilt. Und dann herrscht darin eine wohlige Ausgeglichenheit und Gleichstimmung. Da ist keine Note, die aus dem Einklang fällt, es ist alles japanisches Japan; selbst die hübschen neu-europäischen Einfälle Koloman Mosers, der die Einrichtung besorgt hat, wissen sich so sehr dem Stoff unterzuordnen, daß dieser durchaus die Oberhand behält. Entschuldigen Sie, daß ich nicht störe: könnte Moser sagen. Die eigentümliche Harmonie, in der hier alles zusammenstimmt, erinnert mich an die Zeit, als in Wien Makarts Festzug organisiert wurde. Ich kam oft in die ungeheuren Säle der Schneiderei, wo die Tausende von Kostümen entstanden. Da gab es ganze Berge, ja Bergketten von Seide, Atlas, Samt, Gold- und Silberstoffen, Schleiern, Gazen, Fransen- und Quastenwerk, Schnur- und Bortenzeug. Es strömte unausgesetzt in Massen herzu, wahllos, aufs Geratewohl. Dann aber wurde es gesichtet. Jeder Farbenton, der aus der Makartschen Skala fiel, wurde unbarmherzig beseitigt, die Stoffe und Farben an sich mochten noch so schön sein. Was übrig blieb, bildete dann eine große, reiche, üppige, phantastische Harmonie. Wie immer man diese Dinge durcheinander warf, sie stimmten ohne Rest, denn sie waren schon in ihren Elementen harmonisiert. Man setzte sie dann nach Belieben zu Kostümen zusammen und war sicher, daß man nicht fehlgreifen konnte. Eine solche Gesamtstimmung herrscht auch in dieser Japanausstellung, und schon die Heraufbeschwörung einer solchen Atmosphäre, in der man sich eine Zeitlang ergehen kann, ist ein ästhetisches Verdienst.

Und dabei fühlt man sich auch noch in nicht geringem Maße heimisch. Es ist eben nicht zu leugnen, daß es der japanische Sauerteig ist, der unser modernes Kunstgewerbe ins Gehen gebracht hat. Japan hat bewiesen, daß es noch andere Möglichkeiten gibt, als die so und sovielte Fortsetzung, Umdeutung oder Anpassung der südeuropäischen Antike. Es zeigte uns etwas ganz anderes und dennoch tadellos Systematisches. Das war durch allen Scharfsinn von theoretischen Generationen nicht zu erreichen. Die Befreiung des Geschmackes mußte durch die erfrischten Augen und die ermutigten Hände kommen. So kam es, daß wir in diesem Japan mehr oder weniger zu Hause sind. Da steht ein schöner, alter, rotlackierter Priesterstuhl mit etwas spintisierter Lehne; sein Typus ist richtig schon voriges Jahr in die deutsche Tischlerübung übergegangen und ich habe ihn draußen als neuesten „deutschen“ Sessel gesehen. Da hängt eine Reihe japanischer Charaktermasken; Isidore de Rudder in Brüssel hat sie längst europäisiert. Da steht ein Gefäß, dessen Motiv ein

liegender Kürbis ist; Carabin und noch andere haben diesen selbigen Doppelkürbis zu Tintenfässern und dergleichen verarbeitet. Da stehen alle diese kleinen Bronzevasen, in deren unvergleichlich knapper Form der organische Trieb einer einfachen Blume, eines „Windlings", einer Lotosblüte, fortzuleben scheint; unsere Gläser und Porzellane gedeihen jetzt mit Vorliebe in diesem Blumenstil fort. Die Kunst, eine solche Gefäßform mit einer Menschen- oder Tierform zu paaren, haben unsere Vallgrens diesen gelben Kleinmeistern abgesehen. Selbst unsere Schlangen ringeln sich jetzt anders um hochstämmiges Gerät, als in vorjapanischer Zeit; sie haben von den Reptilen Ostasiens eine andere ornamentale Turnkunst gelernt, zugleich aber auch eine andere zoologische Echtheit, die der wirklichen Reptilienländer, in denen es wirklich noch kreucht und fleucht. Hier sind die feinen Nebel Rivières zu Hause, und der Rankenunfug so vieler unhandlicher Leuchter unserer Modernen, aber auch das geschnürlte Haar, das Stuck seiner bronzenen Tänzerin gibt. Das hat kein Ende. Und dabei gibt es hier auch Scherze, die man bei uns noch nicht nachgemacht hat, z. B. den „netzartigen Leuchter" oder die bronzene Leiter, auf der chinesische Buben herumklettern. Vor allem aber hat man durch die Intimität mit Japan andere Raumbegriffe bekommen und die tausendjährigen Fesseln einer starren Symmetrie abgestreift. Doch das ist ein zu langes Kapitel.

Die Metallkunst ist in der Ausstellung besonders reich und gut vertreten. Es sind ganz alte Sachen von großem Stil da, wie das dreifüßige runde Becken (Nr. 348) vom Jahre 1179, aus jener ehrwürdigen Tempelstadt Nara, wo auch die einzigen altjapanischen Fresken erhalten sind. Sie hatten wirklich eine Freskomalerei, in unvordenklicher Zeit, und haben sie dann vergessen, wie wir. Dieses Becken ist von einer Reinheit und Bedeutsamkeit der Form, dabei so streng zweckgerecht, daß es klassisch genannt werden muß. Und dann wieder alle die späteren Einfälle, wie sie geborene Metallmenschen haben, z. B. die etwa 200 Jahre alte Blumenvase (Nr. 15) mit den beiden breit entspringenden, schwungvoll ausladenden Henkeln, die ich sonderbarerweise noch nie kopiert sah. Welche Wonne müssen diese Metalleute gehabt haben, als vor 500 Jahren in China die kaiserlichen Schatzhäuser abbrannten und die verschiedensten Edelmetalle durcheinanderschmolzen. Das gab eine Bronze, die sich sonst keiner träumen läßt. Sentokubronze nannten sie sie und machten daraus Dinge, wie den Hirsch (Nr. 465), auf dem ein Edler reitet. Man wird an die Geschichte in der Selbstbiographie Benvenuto Cellinis erinnert, wie er seinen Perseus goß und das Metall nicht reichte, worauf die Damen von Florenz herbeieilten und ihre Schmucksachen in das flüssige Erz warfen, um nur die Gußform zu füllen. Das damalige Florenz hatte solche japanische Kunstinstinkte. Das Merkwürdigste an diesen japanischen Bronzen ist, wie Stil und Naturgefühl sich verschieden mischen und immer vertragen. Man sehe etwa den „Jagdfalken auf der Stange, mit einem Vögelchen in der Klaue" (Nr. 368). Die Bewegung die reine Natur, die Behandlung der einzeln modellierten und schematisch gravierten Federn stilistisch, dabei aber wieder am

Rücken einige Federchen durch den Wind gesträubt, so daß man sogar die Luft um dieses Lufttier her empfindet. Das erinnert mich an die zwölf lebensgroßen japanischen Jagdfalken auf der vorjährigen Berliner Ausstellung, von Chokichi Suzuki in Tokio. Sie waren Feder für Feder nach der Natur gearbeitet und saßen in den verschiedensten Stellungen auf ihrer Stange, einer hielt sogar eine Klaue mit dem Schnabel gefaßt. Das Material waren verschiedene Metalle, denen allerlei japanische Tönungen von großem Reiz gegeben waren: Gelbgold, Gelb- und Grüngold, altkastanienbraune Bronze, poliertes Silber, unpoliertes Silber, Rauchsilber, platinartige oder dunklere Schibuichi-Legierung (Schibuichi ist Silber mit Kupfer) Keicho-Münzgold (Keicho heißt die Zeit von 1596 bis 1614), dann Seuen-tih-rote Patina (Seuen-tih ist die chinesische Epoche 1426 bis 1435), dann Shakudo (Gold mit Silber) in krähenschwarzer Färbung. Das war alles wohl neuere Arbeit, aber jedenfalls voll von unausrottbarem Metallgeist und einem nationalen Schick, der gar nichts Europäisches hatte. Ob diese Falken „für die Europäer" gearbeitet waren, weiß ich nicht, aber kein europäischer Bronzekünstler hätte sie so zustande gebracht. Der Geist des berühmten Bronzeadlers mit ausgebreiteten Flügeln (16. Jahrhundert) in der Quergalerie des Kensington-Museums ist noch lange nicht tot. In Europa genügten zwei Menschenalter Nach-Empire, um die Bronze zu töten. Auf der Wiener Weltausstellung hatten die Wiener schon wieder eine respektable Bronze; der Ansbacher Hollenbach und die Firma Dziedzinski und Hanusch hatten ihnen dazu verholfen. Aber im Vergleich mit Japan und Frankreich, sogar mit London (Elkington) sah man doch, daß man zurück war, und ganz besonders in der Patinierung. Da berief man jene Bronze-Enquete ein, deren Frucht unsere Ziselierschule ist. Aber noch Jahre später konnte der berüchtigte „Patinakrieg" entbrennen, wegen der 28 kolossalen Bronzestatuen des Maxgrabes in der Hofkirche zu Innsbruck, deren echte alte Patina einigen papiernen Herren so unangenehm war, daß sie sie durchaus „putzen" lassen wollten. Diese schöne ölgrünliche Patina begann man mit „putzenden" Säuren zu behandeln (Herr Ilg gehörte zu den Helden dieser Blamage), bis es fachmännische Proteste zu regnen begann und dem Skandal Einhalt getan wurde. In Japan wäre so etwas nicht denkbar.

Zu den reichsten Teilen der Ausstellung gehört ferner die Bildergalerie. Die Wände und verschiedene Schautische sind voll mit farbigen Darstellungen jeder Art, und dazu kommen noch treffliche bemalte Wandschirme und Schiebetüren. Ich bin leider am Ende meines Raumes und kann nur auf einzelnes hinweisen. Die Sachen sind übrigens so gut gehängt, daß man von selbst auf das Beste gerät. Große Gemälde ersten Ranges, von sehr verschiedenem Charakter, sind das „buddhistische Paradies" vom Jahre 763 n. Chr. (Nr. 345), dessen herrlicher alter Ton in ein üppiges Samtbraun zusammengeht, und „Buddhas Tod" aus dem 15. Jahrhundert (Nr. 358), wo die prächtigen tiefen Lokalfarben mehr mitspielen. Wieder ganz anders gibt sich die „Straßenszene im Yoshiwara Yedos" aus dem vorigen Jahrhundert (Nr. 4), mit seiner famosen Linienperspektive

und den vielen so genau gesehenen Straßenfiguren, deren weiße Gesichter und Glatzen das Bild pikant sprenkeln. Und wieder anders, ein dekorativer Prachteffekt, ist jene grüne Weinlaube auf Goldgrund (Nr. 596), die einen Makart gefreut hätte. Auch ausgestorbene Techniken kommen dabei vor, zum Beispiel in „Buddhas Tod" die Hosokane-Technik mit aufgelegten fadenförmigen Goldfolien. Herr Fischer zeigt sogar Brandmalereien (Hakuga), von denen er noch in keinem Buche gelesen hat, die aber vor 100 bis 200 Jahren beliebt gewesen seien. Dazwischen hängen schöne alte Kakemonos und eine Menge Holzfarbendrucke der besten alten Meister. Hokusai und Hiroshige sind köstlich, wie immer. Man sieht immer neue Blätter von ihnen und sie sind voll Überraschungen. Unter den Fuji-Ansichten Hokusais ist eine (Nr. 404) besonders großartig. Der schneeige Kegel dieses Berges, von der eben noch angedeuteten Krummholzregion angefangen, badet sich rosig beschienen in einem Morgenhimmel voll Lämmerwölkchen. Er erinnert lebhaft an Humboldts Beschreibung des Piks von Teneriffa. Aber auch andere Zeitgenossen Hokusais, die hier noch fremd sind, lernt man gerne kennen. Man sehe etwa Mahajoshis „Ansicht von Taka Nawa in Yedo" (Nr. 612), wo die Barken und das Publikum so zierlich behandelt sind und das Gelb so pikant wirkt. Oder Toyoharus „Tempel mit dem Tanz Dai-Dai" (Nr. 604), ein Blatt, wie ein französischer Rokokostich.

Dann wäre noch eine Anzahl besonders schöner roter und bunter, meist geschnitzter Lacke hervorzuheben; dazu interessante Schnitzereien, einzelne hervorragende Perlmutterarbeiten und ein großer Glasschrank voll Keramik, die in sorgfältiger Auswahl so viele Manieren und Farben als möglich vor Augen führt. Am spärlichsten ist das Textile vertreten. Man merkt übrigens solche Lücken nicht, weil eben der Stoff nicht museumsmäßig nach Fächern, sondern wohnungsmäßig nach der künstlerischen Wirkung angeordnet ist. Die Herren haben wieder einmal gewußt, was sie tun. (2. Februar 1900.)

Neues von Fritz v. Uhde.

In der Galerie Miethke sind jetzt achtundzwanzig Uhdesche Bilder aus den letzten Jahren zusammengestellt. Man wird sie mit Genuß sehen, beziehungsweise das wiedersehen, was man bereits von deutschen Ausstellungen her kennt. Zwei der größten („Grablegung" und „Christus predigt am See") waren übrigens auch in Wien schon ausgestellt. Uhde geht seit einigen Jahren mit zäher Anstrengung ins Größere und Größte. Er baut Szenen von strengem Gefüge in Art der alten Historienmaler, mit lebensgroßen Figuren, die zum Teil der Uhdeschen Mitwelt angehören, zum Teil in die alte Zeit zurückempfunden sind. Wie so manche andere Hochmoderne (auch Stuck und Slevogt), sieht er sich hauptsächlich Rubens und Rembrandt an. Man betrachte etwa das kleinere Bild: „Hagars Verstoßung;" es ist förmlich durchspickt mit Rembrandt. Auch „Erinnerungen aus Rubens" — um einen Buchtitel Jakob Burckhardts zu benutzen — sind häufig.

Man sehe etwa daraufhin die „Würfler um den Rock Christi“ an. Der Geharnischte, der den rubensroten Rock hoch in die Luft hält, die in der Mitte aufgepflanzte Hellebarde, das schöne von rückwärts gesehene Weib, der prächtige eiserne Krieger, der sich bückt, unwillkürlich steigt im Gedächtnis irgendein Bild von Moses und der ehernen Schlange auf, oder auch etwas aus dem Decius-Kreise. Diese Würflerszene ist die beste unter den großen Bildern, trotz des schweren eisengrauen Gesamttones, in dem sie geht. Seinen großen Bildern den entsprechend starken Ton zu geben, also eine eindrucksvolle Haltung der Farbe zu erreichen, das ist die ewige Anstrengung des Künstlers. Er hat sie nun einmal nicht in der Faust, wie Munkacsy sie hatte, überhaupt die Tonmaler der früheren Generation. Diese bewegten sich freilich in der dankbaren warmen Skala und rechneten mit allen Gefälligkeiten des Braun. Uhde und andere Moderne kommen aus dem Grau und wirtschaften im Kühlen. Das ist ja sehr gut, wenn man helle Bilder malen will, aber unausgiebig beim Anschlagen der tiefsten Akkorde. Mit lauter mageren Elementen voll und satt zu wirken ist schwer. Oder es muß einer eigens das Genie haben, es zu können. Uhde hat dieses Genie nicht. Er schwankt unausgesetzt zwischen Grau und Braun hin und her, als wolle er das eine durch das andere berichtigen. Es ist eine mühselige Weise des Ineinanderstreichens und Übereinanderwichsens, wobei er stets ins Schmutzige, Trübe gerät. Man sehe die prächtige kleine Skizze zur „Grablegung“. Da sind die dunklen Massen einfach und energisch hingesetzt und mit den hellen Lichtern des Fackelscheines umrissen. Die ganze Kraft des farbigen Gedankens ist da lebendig. Bei der Ausführung im großen geht sie in der sichtlichen Mühsal des Verfahrens unter.

Daß die Modernen wieder fleißig in die Galerien gehen und ein Uhde nachgerade auf den Standpunkt Lenbachs gelangt, ist merkwürdig genug. Das Richtige ist es doch nicht. Man merkt es ganz deutlich an dem großen Bilde: „Christus und Nikodemus,“ das förmlich in zwei ungleichartige Hälften zerfällt. Der am Tisch sitzende Nikodemus ist alte Galerie, alter Goldton, und zwar eine recht geschickte Nachahmung des Tones, leider nur ohne alle Plastik, flach an der Leinwand klebend. Der Christus dagegen ist echter ursprünglicher Uhde, selbstgesehene Natur, selbstempfundene Farbe, nebst Licht und Schatten Uhdescher Art. Der Schatten ist besonders köstlich; so luftiges Schattenschwarz macht vielleicht nur Uhde. Was ist die Folge? Der Christus ist vorzüglich, der Nikodemus eine wertlose Verkleidung. Eine merkwürdige Galeriefrucht ist vollends ein „lachendes Weib mit Krug“. Man erkennt sofort, daß hier Frans Hals' köstliche Vettel von Haarlem, die „Hille Bobbe“ in Berlin, Pate gestanden hat. Auch die Technik ist nachgeahmt, in einer Art freier Nachahmung; nicht ganz so fabelhaft hingesäbelt, aber mit einem starken Anlauf zu so summarischer Handschrift.

Übrigens sei mit all den kritischen Hin- und Nachweisungen beileibe nicht gesagt, daß nicht auch in den großen oder galerienhaften Uhdes ein Meister stecke. Wie erfreulich sind nur in ihnen die vortrefflichen Modellstudien! Diese Leute aus dem Volke namentlich;

die kostümierten schon weit weniger. Und wie deutlich weiß uns der Künstler die seelischen Vorgänge in ihnen zu machen. In der „Predigt am See“ ist eine ganze Reihe von Leutchen, die wirklich mit der Seele zuhören. Das Weib aus dem Volke hat an Uhde einen richtigen Frauenlob gefunden, der für diese Gedrücktheit und Beschränktheit eine eigene sympathetische Mischung auf der Palette hat. Eine wenig anziehende Leinwand ist das große Bild des Schauspielers Wohlmuth in der Rolle Richards III. Die Figur in heftiger Aktion, trefflich in den Raum komponiert, aber das Ganze förmlich erstickend in obgedachtem Tonschmutz.

Der ganze Meister lebt in den kleineren Bildern, wo Landschaft und Menschenseele sich so eigen zu einer einheitlichen Stimmung mischen, aber auch die Tonmischung wie ein freies Phantasieren in drei oder vier Farben berührt. Bei manchen Bildern, wie „Christus unser guter Hirt“ oder „Flucht nach Ägypten“, sieht man ordentlich, wie der Künstler sich im Ton herumspielt, bis er diese schwankenden und schwebenden Flauheiten mit den verschiedensten Farbenspuren gewürzt hat. Im Pastell geht das besonders spielend. Es sind reizende solche Blätter da; auch die singenden Engel in Schwarz und Rot. Das Bild: „Kinder im Walde“ sollte sich unser Goltz genau ansehen. Das Weben von Grün in diesem Walde und die Figuren, die so gar nicht hölzern mitzuweben scheinen, versucht ja Goltz immer wieder, ohne es recht zu treffen. Auch der „Gang zur Morgenarbeit“ mit seiner weiten, weiten Ferne und den Nebeln, über denen der Himmel eben blau werden möchte, ist ein solches Bild. Es ist so malerisch, daß es nicht photographierbar ist. Die ausgelegte Nachbildung ist eine Karikatur davon geworden; die ganze Landschaft „nicht gekommen“ und die beiden Arbeiter zu schweren Flecken verdickt. Ein vorzügliches, aber fast nicht-Uhdesches Bild ist jenes „Verlassen“, wo ein Mädchen in der Stube, über den Tisch niedergebeugt, sich härmt. Die dunklen Kleiderstoffe, die Schatten der Stubenluft, die stumpfen Holzfarben gehen wirklich ohne Rest ineinander auf. Es ist eine vollendete Harmonie, in der Art der holländischen Kleinmeister, dunkel und ruhig, und dennoch farbig. Nur ein Kind hinter der Verlassenen stört mit seinen frischen roten und goldgelben Farben; es ist ein klobiges Element in diesem sachte fließenden Gleicherlei.

Dagegen ist das sehr feine Bild: „Weib, warum weinest du?“ der reine Uhde. Das modern bäuerliche Mädchen birgt das Gesicht in den Händen, der Mann im weißen Gewande tritt wie ein Engel zu ihr. Auch hier ein gleichsam unbewußtes Ineinanderspielen der Töne, das stellenweise zu den feinsten Wirkungen führt. Ein sehr feines Bild dieser Art gehört dem Fürsten Johann Liechtenstein. Es heißt „Abschied vom Vaterhaus“. Dämmerung, dünne Bäumchen beim Hause, der Knabe hat von den Eltern Abschied genommen und schreitet hinaus in das kalte Grau; aber eine weiße Gestalt wandelt neben ihm. Eines der figurenreichsten Bilder: „Christus heilt Kranke“ hat gleichfalls viel feine Züge, aber der Künstler zerzupft es, indem er die Abendsonne jedem Fleckchen einzeln mit Rosa aufschminkt. Er

gerät oft in diese Abendschminke, die immer süßlich fad wirkt. Auch fallen ihm dadurch diesmal die Figuren durcheinander.

Ein ganz köstliches Bild voll wehender Luft und scheinender Sonne heißt: „Drei Mädchen im Hausgarten.“ Es sind die drei Töchter des Malers. Zwei in Rosa gekleidete sitzen und arbeiten, die eine an einem schwarzen Strumpf, der das finstere Prinzip in dieser hellen Welt darstellt. Eine steht und schaut. Ihr bloßer Arm hängt dabei lang herab und ist eine Sehenswürdigkeit an sich. Dieser kindliche Arm ist wieder einmal der ganze Uhde mit seinem besten Können. Der Arm wird nämlich von Licht und Schatten getroffen, die darauf abwechseln und sich in allerlei merkwürdigen Kegelschnitten auf das Fleisch modellieren. Die Pikanterie, mit der der Künstler dergleichen macht, ist sehr liebenswürdig und ganz modern. Das ganze Bild bewegt sich in solchen malerischen Unwillkürlichkeiten. Man sitzt im Schatten, den man selber wirft; das ist beinahe, als wäre man sein eigener Schatten. Und man sieht ordentlich die Temperaturgrade in der Luft. Ein solches Bild ist ein wahrer Lebensgefährte für den Bilderfreund. Es wird nie langweilig, denn es sieht zu jeder Tageszeit anders aus, vielleicht auch an jedem Tage des Kalenders. Rembrandt und Velazquez würden viel Spaß daran finden, daß man jetzt im Malerisch-Wetterwendischen so weit geht.

(3. März 1900.)

Sezession.

Frühjahrsausstellung.

Die Sezession öffnet heute ihre Haustür, zunächst für Gäste. Sie hat ihre Frühjahrsausstellung zu zeigen. Eine große und reiche Ausstellung, in der die gemalten Bilder vorherrschen. Es ist ein förmlicher Parademarsch von Malern, denen ein Fähnlein ganz auserlesener Bildhauer folgt. Das einheimische Aufgebot zeigt sich in einer Weise erstarkt und gereift, daß man den Eindruck eines ernsten Arbeitsjahres gewinnt. Und dabei fehlt es nicht an Überraschungen, zu denen man der Sezession nur Glück wünschen kann. Von außen aber kommen einige leitende Künstler in so bedeutender Form, daß sich aus ihren Beiträgen gleich mehrere sogenannte Spezialausstellungen machen ließen.

Die Gestaltung der Räume war diesmal Adolf Böhm überlassen. Sie ist überaus behaglich und geschmackvoll. Die Mitte bildet ein viereckiger Hauptsaal in gelb gestricheltem Rot von eigentümlich vornehmer Wirkung. Aus diesem Rot blickt man in zwei Seitenräume von zweierlei Hellgrün, denen sich hinten zwei Säle in Hellgrau anschließen. Der Mittelsaal hat nicht einmal Friesstreifen und ein Holzeinbau kommt bloß in einem Seitensaale vor, wo er seinen bestimmten Zweck hat. Dafür hat Böhm einen neuen Typus von Ständern ersonnen, dem man einen Einfachheitspreis sollte geben können. „Vier Bretter und zwei Brettchen,“ mit vier Schlitzen an den Kanten und mit vier kreisrunden Ausschnitten oben; das ist

alles, aber es hat auffallend viel Sinn. Jedenfalls ist man wieder ganz anders eingerichtet, als die früheren Male; die „sezessionistische“ Schablone glänzt durch ihre Abwesenheit. Sezessionistisch ist freilich das feine Tongefühl, mit dem die Bilder zusammengeordnet sind. Es gibt da Wände, die man Kunstwerke des stimmungsvollen Hängens nennen könnte, z. B. die mit der „Verkündigung“ Greiffenhagen's als Mittelpunkt, oder die beiden Wände mit den Bildern Ludwig v. Hoffmanns. So gehängt zu werden ist ein künstlerischer Genuß.

Werfen wir einen ersten raschen Blick durch die Räume, so haben wir vor allem unseren Patriarchen Rudolf v. Alt zu grüßen. Die Arbeiten seines letzten Jahres werden nur dadurch glaublich, daß sie leibhaftig da hängen. Vor allem sein jüngster Stephansturm, mit der ganzen Platzseite nach dem Churhaus hin, natürlich ohne die schreckliche neue Ecke, die wir in der denkwürdigen Epoche der Freilegungs-Begeisterung vorhergesagt haben. Der Meister gibt den Platz im Niederblick von einem hochgelegenen Fenster, doch um so höher erscheint sein Turm, zu dem er noch immer so hoch hinaufblicken muß. Der Turm hat gerade seine weiße Stunde, im hellsten Tageslicht, mit dem räucherigen Stadthimmel des ersten Bezirkes als Hintergrund. Unten wimmelt das Publikum. Die großartige Auffassung und die merkwürdige Handschrift machen dieses Aquarell zu einem Denkmal für den Meister. Als eigentliche Kraftleistung ist übrigens das geradezu mächtige Gasteiner Bild (Kirche mit dem Kirchhof) zu bezeichnen. Diese tieftonige Natur mit ihrem dunklen Grün und dem energischen Weiß und Blau ihres Sommerhimmels strömt eine unversiegliche Lebenskraft aus. Ein drittes Bild ist aus Salzburg; eine Häuserreihe an der Salzach, vorn eine Brücke, hinten die dunkle Wand des Kapuzinerberges. Es ist eine Sammlung Altscher Feinheiten. Dazu kommt noch die kleine Skizze eines alten Brunnens, mit der eisernen Häkelarbeit seines Gitters; es scheint der in Bruck an der Mur zu sein. (Der Katalog liegt uns noch nicht vor.)

Dem Eingang gegenüber hängt ein großes Gemälde („Die Philosophie“) von Gustav Klimt. Eines der drei allegorischen Eckbilder, die er für die Saaldecke der Universität zu malen hat. Die beiden anderen werden Medizin und Jurisprudenz allegorisieren. Das vierte Eckbild (Theologie) und das viermal so große Mittelbild („Sieg des Lichtes über die Finsternis“) sind Franz Matsch anvertraut. Klimts „Philosophie“ ist eine großartige Vision, in der eine, man kann schon sagen, kosmische Phantasie schaltet. Man sieht der ganzen Szene noch das Chaos an, aus dem sie sich losgerungen hat, oder vielmehr immerfort losringt, als ewig fließendes, ununterbrochen zu Formen gerinnendes und wieder zerrinnendes Leben. Wir sehen ein Stück Weltraum voll rätselhafter Gärung, einer Bewegung, deren Rhythmus sich nur erraten läßt. Auch die Formen hüllen sich in eine mystische Undeutlichkeit, die das Auge farbig benebelt. Der Maler muß dieses Geheimnis soweit als möglich rein malerisch behandeln. Auch gibt es sich seiner Phantasie vor allem als Farbenerscheinung kund. In diesem Weltraum brauen die verschiedensten Blau, Violett, Grün und Grau durcheinander, und ihr Gewoge ist

ganz durchsetzt von flimmerndem Gelb, das sich bis zu echtem Gold steigert. Man denkt an Weltenstaub und wirbelnde Atome, an elementare Kräfte, die erst Dinge suchen, um an ihnen fühlbar zu werden. Schwärme von Lichtfunken stieben umher, jeder Funke ein Stern, ein roter, blauer, grüner, orangegelber, goldblitzender. Aber dieses ganze Chaos ist eine Symphonie, deren Farben der Künstler ganz aus seiner sensitiven Seele heraus mischt. Er phantasiert uns eine Farbenharmonie vor, in deren eigentümlichen Feinheiten sich das Auge verträumt und verliert. An einer Stelle dieses Farbengewoges ballt sich ein grüner Nebel. Ist es Stoff oder grünes Nichts? Ist es Urstoff oder Unstoff? Je länger man hinsieht, desto mehr gliedert es sich. Ein steinern unbewegtes Antlitz tritt hervor, dunkel, wie das einer ägyptischen Basalt-Sphinx. Andere Formen finden sich dazu; der Busen, die gewaltigen Tatzen. Es ist eine Form, die man nur errät, aus einem Stoff, den man nicht kennt. Es ist das Rätsel, das Bild des Welträtsels, eine Anspielung darauf. Und an diesem Schweigenden, Verhüllten vorbei schwebt von oben herab ein heller Strom von Leben. Von gestaltetem Menschenleben. Lichte Kinder, blühende junge Leiber, die sich umschlingen, Lust und Qual, Arbeit, Kampf, das Ringende, Schaffende, Leidende des Seins; zuletzt das Vergehende, der eisgraue Greis, der, die Hände vor das Antlitz gepreßt, wie eine kraftlose Hülle zur Tiefe niedersinkt. Unten aber taucht ein großes lebendiges Haupt auf, mit weit offenen, schauenden Augen und goldrotem Haar, lorbeerumkränzt und schleierumwallt. Einen Finger am Munde, schweigt es, und schaut und denkt. Es ist von feuriger Helle angestrahlt, es glüht und blüht in der Energie des eigenen Lichtes, es verkündet eine schaffende Kraft, die dem Erkennen des Chaos da oben gewachsen ist. Die Gestalt, deren Haupt hier in das Gestaltlose des Transzendentalen emportaucht, ist die Wissenschaft, oder die Philosophie, oder der erkennende Menschengeist. Der Gegensatz seines Lichtes zu den farbigen Nebelgebilden und sprühenden Finsternissen da oben ist der geniale malerische Gedanke Klimts. Er hatte eine Allegorie auf die geheimnisvollste der Wissenschaften zu malen, und hat diese echt malerische Lösung dafür gefunden. Sie wird natürlich anfangs nicht recht verstanden, oder vielmehr empfunden werden, aber wir haben Vertrauen zu unserem Publikum, das seit drei Jahren den Horizont seines Ahnungsvermögens so bedeutend erweitert hat. Es wird sich mit diesem bedeutenden Werke beschäftigen und befreunden.

Von Klimt sind dann noch drei köstliche Stimmungslandschaften zu sehen. Die eine mit glattem Wasser und sehr viel Himmel darin, ein Huschen und Flimmern durch und durch. Die andere eine Abenddämmerung mit bemoosten Obstbäumen und einem metallischen Rot am Himmel des Hintergrundes; etwas bedeutsam Raunendes darin und schweigende Massen, die gegen den hellen Himmel hin sich immer dichter ballen. Die dritte eine feine Idylle in Grün und Grau, mit Hühnern gesprenkelt, auch im Vortrag sehr eigen. Jedes der drei Bilder hat seine Besonderheit, trotzdem sie durchaus Klimtisch sind. Uns fallen seine ebenso feinen „Seidenäpfel“ in der ersten Sezes-

sionsausstellung ein, mit denen man sich eine förmliche „Hetz" machte. Man begriff nicht, daß etwas Grau und Grün „Seidenäpfel" heißen und einen merkwürdigen Zauber haben kann. Heute ist man doch schon weiter.

Eine angenehme Überraschung bereitet uns Josef Engelhart. Von den geistreichen Freilicht-Experimenten und köstlichen Wandschirmen der letzten Jahre ist er in jenes volkstümliche Wien zurückgekehrt, das ihn geboren hat. Er steht wieder auf der Scholle, aus der Adam gemacht worden. In allem, was er diesmal bringt, ist echte Volkskraft und der entsprechend derbe malerische Griff. Das Bild mit dem alten, sonntäglich gekleideten Ehepaar „vom Grund" kann man füglich Altwien von heute nennen. Die Leutchen sind lebensgroß, er steht in festlichem Schwarz, sie sitzt in rotgelblichem Schaltuch, schwarzem Kleid, schwarzen Halbhandschuhen, das sorglich zusammengelegte weiße Taschentuch fest auf das Knie gedrückt. Das Zimmer ist auch biedermeierlich, in verschossenem Grün und Rot. Die beiden klobigen, von der Gala genirten Figuren mit den gespannten, fast besorgten Gesichtern schmecken durchaus nach Vorstadt. Die Frau ist noch viel besser als der Mann, schon wegen der Leuchtkraft von Teint und Schaltuch. Die Malerei ist wuchtig, mit einer gewissen stumpfen Schwere, die ins Altväterische spielt, dabei die farbige Gesamtwirkung bedeutend. Ein anderes Bild — man rate, wen es vorstellt! Den leibhaftigen Blasel auf seiner Bühne, in voller Aktion begriffen. In Jackett und grauen Hosen, ungeschickten Stiefeln und roter Krawatte, die ungefügen Hände in der Luft mitsprechend, ein „Trumm" Nase im Gesicht, und sein ganzes tolpatschiges Wesen durch die beiden grellen Feuerstreifen der Rampenlichter von unten herauf beleuchtet. Der Rest Publikum, Leuchtkörper, zwei Mauerbogen, alles in ein Dunkel voll bläulicher und rötlicher Reflexe gehüllt, so daß die Hauptfigur in voller Illumination dasteht. Das lebensgroße Temperabild ist von einem Wurf und Effekt, daß Raffaelli seine Freude daran hätte. Ein drittes Bild zeigt „fahrende Leute" am Wegrand, an ihrem weiß überplachten Karren lehnend. Ein Mann und eine Frau, in allerlei Zufallskleidern, worunter bei ihm etliche Uniformstücke, bei ihr ein unglaublicher Strohhut, der keck auf dem Kopftuch sitzt. Das abenteuerliche Äußere mit urkundlicher Genauigkeit und einem speziellen Verständnis für Landstreicherhumor oder Pülchertum ergründet und herausgearbeitet. Dabei auch wieder etwas schwer gehandhabt, was mit zur Stimmung hilft. Wir glauben, daß sich in diesen drei Bildern die eigentliche Zukunft Engelhart's öffnet.

Dann Karl Moll. Auch er überrascht, wie ja von Jahr zu Jahr, in seinem rüstigen Fortschreiten zu Breite und malerischer Ausgiebigkeit. Da ist von ihm ein Wasser, in dem stämmige Bäume stehen, mit einem weißen oder bläulichen Kahn, dessen Spiegelbild sich ganz blau aus dem stillen Grün des Wassers zurückschlägt. Das ist ein stiller Winkel voll lauschiger Poesie. Die Farben halten den Atem an. Nichts rührt sich, die Spiegelbilder der rostbraunen Stämme und des hellen Kahnes sind ebenso regungslos wie die Gegenstände selbst,

und auch der grünliche Schein, den das Laub in das Wasser wirft' schwebt wie im Leeren. Die Szene ist voll eigentümlicher Stimmung. Ein Sommer in und bei Schloßhof hat noch andere frische Naturbilder eingegeben. So jene große Sommerlandschaft mit den drei dicken Weidenbäumen vorne, von deren dunklen Stämmen sich die sonnige Ebene draußen, mit Schloßhof im Hintergrunde, so durchleuchtet abhebt. Das Motiv erinnert an ein Kuehlsches, mit dem Zwinger im Hintergrunde, aber das Bild ist doch ganz Moll. Die Liebe, mit der er so eine Grasnarbe und das undankbare Gezweig dieser Weiden, die Pikanterien ihres Schattenwurfes und der beschatteten oder besonnten Enten ansieht, ist seine besondere Eigenschaft. Zwei andere große Bilder sind aus der Hofbibliothek geholt. Die Lichtmassen der hohen Fenster und ihr mannigfaltiges Einfallen und Umhersickern zwischen allen den gewaltigen Bauteilen und Möbeln sind bis ins letzte studiert und mit einer gleichmäßigen, sicheren Sachlichkeit gegeben. Man betrachte nur, wie authentisch an so einer dicken Säule die Licht- und Schattenvorgänge verzeichnet sind. Diese beiden Interieurs sind auch weit mehr Mollisch, als die Lübecker Kirchenräume vom vorigen Jahr, unter denen übrigens einer meisterhaft war. Moll ist eine eigentümliche Stillebenseele, die sich zu einem Interieur-Talent ausgewachsen hat. Wenn man ihm Aufträge dieser Art gäbe, würde er Wertvolles schaffen.

Neue Wege geht diesmal auch Wilhelm Bernatzik. Aus den grünen Gründen seiner letzten Bilder, in denen die Fee des Schnupfens waltete, hat er sich auf das trockene Steinfeld verzogen. Neunkirchen war vorigen Sommer sein Hauptquartier. In seinen jetzigen Bildern herrscht eine Staubstimmung, selbst wo sie feucht sind. Die feinen Dämmerungen seiner Dorfstraßen umspielen die kalkgetünchten Wände wie Staubwolken, in welche farbige Lichter hineinscheinen. Und wenn er im flachen Gefilde ein gewundenes Bächlein hie und da aufblitzen läßt, während durch die Dunstmassen des Hintergrundes ein Hügelrücken unbestimmbar herandunkelt, so geht das Alles in eine staubgraue Harmonie zusammen. Dieses graue Bild sagt uns unter den dreien das meiste.

Die jungwiener Landschaft ist überhaupt in lebhafter Bewegung. Erfreulich tritt diesmal Friedrich König in den Vordergrund. Er ist einer der Poetischen, aber noch einigermaßen auf der Suche nach seiner eigenen Poesie. Unter seinen größeren Landschaften ist eine vorzüglich. Ein lichter Wald, durch den die Sonne bis auf den Boden niederscheint, so daß alles in rot-gelblichem Schein aufgeht. Das ist voll Luft und einer Wärme, die nicht an den Ofen erinnert. Ein anderes Blatt ist ein ganz kühler Vorfrühling am Fluß, mit dem allerersten Grün in den Baumkronen. Das ist auch ungemein sauber behandelt, man denkt an etwas wie Silberfiligran. Am liebenswürdigsten strömt seine lyrische Ader in einer Reihe Aquarellen zu Schuberts Zyklus „Winterreise“. Es werden da mancherlei intime Töne angeschlagen. Hoffentlich fällt das Auge eines Kunstverlags auf diese vervielfältigungswürdige Bilderfolge, die in der Musikstadt Wien Freunde finden dürfte. Auch Anton Nowak ist einer dieser

Poesiesucher, aber er sucht sie näher an der Natur. In ihm ist der Realist stärker. Seine Thaya-Gegenden mit den hohen, gelben, grünbebuschten Ufern und dem vielerlei Beleuchtungsspuk, zu dem das reizende Flüßchen seinen Wasserspiegel hergibt, haben einen Reiz von Unmittelbarkeit. Auch wächst seine Technik von Jahr zu Jahr. Das große Bild mit der sonnendurchspielten Allee ist ein treffliches Stück. Einmal, in einer ganz großen Baumlandschaft mit Wasser und Kirchturm, pointilliert er zwischen Grün und Rötlich; nur so ein wenig, aber mit Wirkung. Von Maximilian Lenz ist nur eine große Abenddämmerung mit weißer Baumblüte zu sehen. Ein tiefer Akkord von verdunkeltem Grün, mit einem Einschlag von Blau. Originell ist Otto Friedrich mit einer Reihe von Karren, die dunkel vor einer Schneewand hinziehen, ein ganzer Fries. Auch eine solche Karrenstudie und eine Dame im Schnee sind interessant. (Ein lebensgroßes Damenbildnis von kräftigem Hell und Dunkel sei hier eingeschaltet.) Eigentümlich fein ist Ludwig Sigmundt in einer zierlich vorgetragenen flachen Landschaft aus kaffeebrauner Erde und blaugrauem Wasser, mit scheckigem Vieh; vermutlich etwas Ungarisches. Baronin Myrbach sehen wir zum erstenmal mit einer Landschaft kommen, die aber Aufmerksamkeit erregt. Hellgrünes Gewucher von Kraut und Unkraut, von Schierlingsdolden weiß überflimmert, und luftige Baumkronen durch die Luft verteilt. Das sieht eigenartig aus und ist mit viel Schick im kleinen gemacht. Hans Tichy hat eine poetische Vorfrühlings-Vision. Die letzten Schneeflocken, die noch im braunen Walde liegen, nehmen ihm die Formen von Elfen an, die im Verschwinden begriffen sind. Das Blendende des Schnees ist sehr eindringlich gegeben, auch das Tiefe des Waldschattens. In dem imaginären Fleisch wäre ein Franzose pikanter gewesen. Reizend ist seine kleine, kräftig modellierte Hügellandschaft voll dunkler Einzelheiten. Eine felsige Strandecke von Ottenfeld ist eine gute Studie, einiges von Jettel, Jäger, Kurzweil ist hübsch. Weniger können wir uns mit Kurzweils Phantasiestück: „Die Nacht“ im grünen Schleier befreunden; zu solchem Schweben gehören eigene Flügel. Ein Schneestück von Falat ist ganz brillant; Schnee im Sonnenschein weiß nur er so zu geben. Dagegen ist Orlik Meister des schmutzigen Schnees. Seine Straße am Winterabend, zwischen Hügeln vor der Stadt, ist meisterlich wahr. (Er hat auch eine treffliche Genrefigur in Rot und Blau.) Eine große Abendlandschaft von Hänisch ist mit Saft und Kraft in der Horizontale hingestrichen, ein Dorf in der Abendsonne mit seinen spezifischen bunten Klecksen hingesetzt. Vergessen wir Ferdinand Andri nicht, auf dessen farbigen Blättern sich der einheimische Ackerbau in so sprechenden Dialektfarben ausdrückt. Die weizengelben Erntebilder und einige Dämmerungsszenen sind besonders lebendig. In einigen Darstellungen gehen die Bodenwellen und Ackertafeln noch nicht genau, wohin der Künstler will. Auch seine Frau, Charlotte Hampel, hat an seiner Seite viel gelernt. Überhaupt muß man wirklich sagen, daß Talentloses in der Ausstellung nicht vorkommt. Es zeigt sich ja immer mehr, daß die eigentliche Richtschnur der Sezession ist: Raum für das Talent!

Besonderes Aufsehen werden einige jüngste Figurenmaler machen, die über Nacht Meister geworden sind. Da ist ein weibliches Bildnis des jungen H. Knirr, vor dem man sich erstaunt fragt: Welcher schottische oder amerikanische Meister ist in den gefahren? Eine schlanke Dame in hell perlgrauem Kleid, starr geschnürt, sitzt in einem schönen Empire-Lehnstuhl. Stark vorgelehnt, einen Arm zurück, hat sie die bewegte Haltung der Alexanderschen Ladies. Das ganze Interieur ist tiefbraun gehalten, mit einer bunten Lichtseite in Brangwyn'schen Teppichfarben. Ganz meisterhaft ist der Kopf mit dem feuerroten, stirnlockigen Haar und dem gesunden Teint gemalt. Aber auch mit dem Pinsel gezeichnet. Die Züge sind geistreich und vornehm hingesetzt, das Ensemble von auserlesener Eleganz. Dieses Bild überragt himmelhoch das whistlerisierende Damenporträt, das Knirr kürzlich in der Hagengesellschaft hatte. Kein Zweifel, daß sich hier ein neuer Meister ankündigt, auf dessen Selbständigwerden man gespannt sein darf. Übrigens hat auch unser Pepino in Dresden eine Dame geschickt, die in Whistlerscher Symphoniemanier geführt ist. Das Kleid ist dunkel Lila und alles andere: Kanapee, Fußteppich, Wand, Goldrahmen, Haar und fast auch das Gesicht, geht in Schwebungen zwischen Gelblich und Grünlich. Die Harmonie ist vollkommen und wird durch eine einzelne rote Nelke noch in ihrem Gesamtton gehoben. (Von Pepino ist auch eine Mondscheinlandschaft mit kurios glänzenden Hausdächern sehr zu bemerken.) Dann ist Wilhelm List zu beglückwünschen, der soeben eine neue Note gefunden hat. Die Note des Waschblaus an frischen Linnen. Aus diesem blendend blauen Weiß läßt er Gesichter mit angedunkeltem Freilicht-Teint hervortreten, was kühl, fein und lebendig wird. Sein größtes Bild in dieser Art zeigt ein ländliches Ehepaar auf dem Kirchgange in hellgrüner Landschaft. Das gibt einen augenerfrischenden Fleck in der Ausstellung.

Doch wir müssen schließen. Nur ganz kurz sei noch erwähnt, daß das Ausland glänzend vertreten ist. Von Alexander ist eine seiner pikantesten Frauenfiguren da, von dem hier noch neuen Londoner Maurice Greiffenhagen eine interessante „Verkündigung“, von Eliot, Walton und Lavery Vorzügliches. Unter den Franzosen ragt eine Reihe bretonischer Bilder von Cottet hervor, der für Wien neu ist. Daneben Raffaelli und andere. Auch Paul Signac, der technische Vater Van Rysselberghes, ist mit einer ganzen Reihe seiner mosaikartigen Bilderkuriosa gekommen. Unter den Deutschen steht L. von Hofmann mit herrlichen Bildern voran, dann folgen Leibl, Thoma, Kalckreuth, Stuck, Dettmann, Kuehl, Slevogt, der für Wien neue Zwintscher, der hochinteressante Breslauer Spiro u. a. Auch Toorop bringt neue Verblüffungen. Und in der Plastik (mit Rodin, Nocq, Carabin, Seffners Klingerbüste u. a.) steht Van der Stappen mit 18 Werken aus letzter Zeit imposant da. Wir kommen nächstens auf all das zu sprechen.

(8. März 1900.)

Aus der Sezession.

Es sind zwei der genußreichsten Wände der Ausstellung, an denen Ludwig v. Hofmann seinen eigentümlichen Orbis pictus ausbreitet. Ein gutes Dutzend Szenen und Einfälle aus seiner eigenen vierten Dimension. Er ist der Maler des goldenen Zeitalters, in dem der Mensch noch ein großes Kind war und die Natur noch einen sogenannten Schoß hatte, der ihm als Spielplatz diente. Was man heute Leben nennt, gab es noch nicht; nur ein Sein und eine naive Lust an diesem Sein. Schönheit, Frieden und Freude waren die nämliche Naturerscheinung, die sich noch nicht in Begriffe oder gar Worte gekleidet hatte. Es ging alles im Wege des reinen Empfindens vor sich. Die Welt war eine allgemeine Umarmung. Schöne Mädchen wandelten Arm in Arm mit ihrem Spielkameraden, dem Sonnenschein, und ihr eigenes Spiegelbild stieg aus dem Wasser, um an dem Reigen teilzunehmen. Schöne Jünglinge schossen mit dem gestern erfundenen Bogen nach dem bunten Vogel und gaben ihm den Tod, den sie noch nicht kannten, bloß weil er so schön rot war und der siegreiche Schuß im Arm ein eigentümliches Muskelwohlgefühl zurückließ. Die Kräfte wurden eben erst sich ihrer selbst bewußt, man war noch diesseits von Gut und Böse. „Urmenschen“ nennt Hofmann eines seiner Bilder. Wie himmelweit entfernt sind diese harmlosen Existenzen von den dickschädeligen Menschenfressern einiger französischer Künstler, die den Weg vom Pariser Mitbürger zum Gorilla suchen. Die Poesie des saturnischen Zeitalters hat außer Puvis de Chavannes kaum ein zweiter Maler so angenehm geschildert, wie Ludwig v. Hofmann. Hans von Marées hätte es auch getan, allein er konnte nicht malen. Er deutete nur an, wie nackte Ephebenschönheit unter den dichten Laub- und Fruchtkronen jener schlanken, dunklen Bäume aus der Sonne in den Schatten und aus dem Schatten in die Sonne gehen könnte. Überhaupt wie schön die Welt eigentlich wäre, wenn sie so wäre, wie sie sein könnte. Auch Hofmann war lange Zeit nur ein Andeuter, auch er konnte nicht malen. Noch als er jenen einen roten Baum wagte, der im Norden schon als unerlaubte Phantastik bekriegt wurde, erschien er in der Stadt Makarts als Farbenstammler. Wie dumpf und trüb erschienen hier seine paradiesischen Harmonien, wenn man sich etwa an den goldbraunen Märchenwald in Makarts „Jagd der Diana“ erinnerte. Aber jetzt malt er Bilder, wie die „badenden Mädchen“ und die „Frühlingswiese“. Jetzt endlich ist ihm der Mensch ganz durchdrungen von der umgebenden Natur. Die Farbe des grünen Grases, des blauen Himmels, der goldigen Luft dringt in die Farbe des Menschenleibes ein, flutet durch sie hindurch, löst sie und formt sie zugleich. In diesem Modellieren durch Reflexe ist der Künstler ein Meister geworden. Man betrachte etwa jene große blanke Mädchengestalt, die aus dem Wasser ans hohe Ufer steigt. Der Körper steht im Grau seines eigenen Schattens, aber dieses schwimmende Halbdunkel saugt von allen Seiten reflektiertes Licht in sich, es saugt

sich voll damit, bis unter dieser Spannung die Formen sich biegen und runden und eine organisierte Gestalt werden. In dem großen Bilde mit den badenden Mädchen spielt der ganze Spuk der neuen Palette. Zwischen dem hellgrünen Meerwasser, das die Spitzenflöre seines Schaumes so weich heranrollt, und dem gelben Sandufer, das die Schatten violett macht, tummeln sich jugendliche Leiber, als förmliche Lichtfänger. Von Sonnenschein und Wasserschein doppelt umspielt, scheinen sie immerfort zu schmelzen und sich gleichzeitig wieder zu formen. Das ist die irdische Verklärung, welche die Modernen durch ihr rastloses Freilichtstudium richtig erfunden haben, Max Liebermann und Anders Zorn voran, zu denen nun noch Ludwig v. Hofmann tritt. Freilich, es bedarf dazu eines Farbendichters, sonst bleibt von der modernen Verklärungsmethode nur die Methode übrig — und die Verklärung bleibt aus.

In ganz anderer Weise verklärt der Londoner Maurice Greiffenhagen in seiner schönen „Verkündigung“. Um wie viel näher steht Hofmann der natürlichen Natur, als der englische Kulturmensch, dem man alles ansieht, was an der Themse von Dante Gabriel Rossetti bis zu Lord Frederick Leighton gemalt worden ist. Die schmachtende, entrückte Gebärde Rossettis und die studierte Draperie Leightons, dazu ein alter Ton von verblichener Purpurpracht aus der venezianischen Abteilung, und schließlich ein Phänomen der hochmodernen Mystik. Die knieende Jungfrau ist nämlich im Zustande der „trance“ dargestellt; das ist der internationale technische Ausdruck dafür. In Verzückung haben sich ihre Glieder gelöst, sie sitzt auf ihren Fersen, die Arme hängen willenlos nieder, das Haupt ist weit nach hinten gesunken. Der verlängerte Hals und der verkürzte Kopf sind schon mehr als Rossettisch, die Übertreibung eines der englischen Rasse entstammten Ideals, dabei die Augen fast geschlossen, der Mund halb geöffnet, so daß die weißen Zähne sichtbar werden. Es steht dem Beschauer frei zu wählen, ob sie in der „trance“ einer Sensitiven den Engel erblickt oder die himmlische Botschaft sie in den Zustand von Entkörperung versetzt. Also auf galeriemäßigem Grunde doch ein Gemälde moderner Nervenromantik und — nebenbei — das Werk eines wirklichen Künstlers.

Ich habe diese beiden Meister vorangestellt, weil ein Brief aus unserem Leserkreise mich darum ersucht hat. Der Brief wünscht aber auch zu wissen, wie mir Toorop, Slevogt und Signac gefielen. Das ist viel auf einmal und etwas unbequem, da der Briefschreiber schon seine Meinung hat und bei Nennung dieser drei Namen ganz aus seinen höflichen Formen fällt. Er nennt die Bilder Toorops „Unsinn“, den verlorenen Sohn Slevogts „unappetitlich“ und die Landschaften Signacs „talentlos“.

Nun, um die Erklärung der Bilder Jan Toorops hat sich der Briefschreiber nicht an die richtige Adresse gewandt. Ich verstehe sie auch nicht. Nämlich was man so in der Welt des Einmaleins verstehen nennt. Ich könnte sie nicht erzählen, oder gar beweisen und einem anderen einreden. Sie sind auch gewiß „Unsinn“, aber der Unsinn hat so viel Methode, daß man schließlich so ungefähr dahinter

kommt, was sich im Gehirn des Künstlers ereignet haben mag. Er verlangt auch schwerlich mehr, als die Illusion einer Maschine zu erregen, in der es hin und wieder webt, scheinbar planlos, möglicherweise planvoll, unverständlich, wie ja auch unsere angeblich verstandene Welt es ist, ein Spiel der Phantasie im Leeren, wenn es etwas Leeres gäbe. Die kleineren Bilder habe ich übrigens nicht näher angesehen, man soll einen Träumer in seinen Träumen nicht stören. Seine „Sphinx“ mit dem langen englischen Gedicht war mir auch zu anstrengend. Aber „Die drei Bräute“ sind ein so feines Ton- und Linienspiel, daß sie mich anzogen. Koloman Moser stand gerade davor und behauptete, die drei Bräute wären die geistliche, die weltliche und die Todesbraut. Gut. Er meinte auch, da sei einmal einer, der sich eine Natur nach seinem Belieben zu machen wage. Koloman Moser hat damit augenscheinlich das Richtige getroffen. Er ist ja auch so ein Mann der Linienspiele, der sich in einer ornamentalen Natur ergeht. Ringsum ein allgemeines Weben von Linien, ein Leben in Kurven, in Schwingungen und Verschränkungen, deren Sinn sich selber sucht und mitunter plötzlich findet; wenn nämlich der Künstler seinen Einfall hat, der ein Endchen des Ungestalteten positiv macht. Man stelle sich Toorops „Drei Bräute“ als mittelalterliche Leinenstickerei aus einem irischen Kloster oder als Holzschnitzerei aus Indien vor, und ihre Unverständlichkeit ist nicht größer, als die so vieler altchristlicher oder buddhistischer Szenen. Ich bin auch gar nicht neugierig auf die „Fabel“ der Darstellung. Wenn ich sie genau wüßte, würde sie mich wahrscheinlich sehr gleichgültig lassen. Ich sehe nur den Mann mit seiner unendlichen Linie, die er wie einen unendlichen Zwirnfaden in eine Nadel gefädelt hat und nun auf seiner Leinwand ohne Vorzeichnung entlang stickt. Il brode, sagt der Franzose, wenn der Seemann sein Garn spinnt. Die Szene hat übrigens ihren ornamentalen Sinn. Aus den schwingenden Glocken zu Häupten der Bräute quellen ganze Garben von Linien, die im Raume hin und wieder fließen und alle Dinge in ihre Verflechtungen einbeziehen. Und was der Chor mit seinen vielen Munden singt, das steigt gleich ebensovielen — ich borge von Lenau — Singraketen zum Himmel. Zweierlei Singraketen, vermutlich von Frauen- und Männerstimmen. Jede einzelne eine reine Gefühlslinie von förmlich organischer Bildung, die der Schmied sofort in Eisen schmieden könnte; die Frührenaissance und das Rokoko haben ja genug solche neue Schwingungen erfunden. Die Absicht des Rätselzeichners ist also klar. Er zeichnet ein Bild aus lauter „Klangfiguren“, eine Luft, die mit Tönen erfüllt ist, mit hörbaren Harmonien, die er sichtbar zu machen versucht. Er übersetzt das Ohr ins Auge. Natürlich ist das Unsinn; aber, ich kann mir nicht helfen, es ist doch Sinn darin. Mich hat das Bild an Versuche erinnert, die ich selbst mitunter gemacht habe, ein Lied durch eine Linie auszudrücken. Die ganze Melodie und ihre Begleitung Ton für Ton auf einen Faden gefaßt. Die Linie nimmt die Melodie mit erstaunlicher Feinfühligkeit auf, und ich denke mir immer, daß einer, der das Verfahren kennt, das Lied ablesen könnte wie von einer Notenschrift.

Das andere große Bild Toorops: „Die junge Generation“ sagt mir weniger. Das streift allerdings an Farbenkarikatur. Ich sage aus Höflichkeit: „streift.“ Übrigens hieß das Bild in Berlin: „Alte Eichen aus der Zeit Wilhelms des Eroberers;“ andere nannten es: „Das zwanzigste Jahrhundert.“ Eigentlich ist das Zeug namenlos und es macht sprachlos. Das Thema übrigens ist einfach. Vor einem Hause, hart an der Eisenbahn, sitzt ein Kind in einem Kinderstühlchen und ist plötzlich von einem Wunder in Rot und Grün umgeben. Die Landschaft ist in eine Märchengegend verwandelt, mit blutrotem Baumgezweig, an dem sich smaragdgrüne Laub- und Nadelkronen entfalten. In der unterseeischen Flora kommen dergleichen Gewächse vor; vielleicht auch auf der Venus oder dem Mars. Es ist ein Märchen vor Kinderaugen, ein rot und grünes Symbol der blauen Wunder, die das angebrochene Jahrhundert diesem kleinen Kinde zeigen wird. Eisenbahn und Telegraph im Vordergrunde sind nur ein Vorspiel dazu. Der Maler hält auch durchaus den Märchenstil fest, nicht nur in den Pflanzen. Man betrachte die Ziegel, aus denen das Haus gebaut ist, und die Brettchen und Eisenteile der Haustüre. Alles ins Unverantwortliche transponiert, nur das bißchen Stube nicht, in das man hineinschaut und in dem die verständige Hausfrau waltet. Alles übrige ist wie eine dicke Lackmalerei aufgestrichen, leider aber auch koloristisch roh. Wiederum muß man an Makarts Farbenphantasien und Phantasiefarben denken. Welcher Schmelz von Augenpoesie lag auf seinen oft nur halb zurechnungsfähigen Stilleben, welche Sultanshoheit in den geschmolzenen Edelsteinen, mit denen er malte. Toorop ist ein doppelter Barbar, Sunda-See und Zuyder-Zee mischen sich in seinen Adern. Er kann so reizende Figuren und Landschaften malen, wenn er gerade nicht toll ist, aber wenn er sich ein Fest machen will, geht er in die „Folterkammer“. So nannte man in München das Zimmer, in dem er die Welt zum erstenmal verblüffte.

Slevogts Dreibild: „Der verlorene Sohn“ ist allerdings ein wenig abscheulich, aber sonst das Werk eines prächtigen Farbenmenschen. Die kleine Orgie auf dem linken Flügel findet gewiß nur statt, um die Palette sich austoben zu lassen. Es ist eine Malkraft ersten Ranges in dem Triptychon und eine wirkliche Einfalt. Welcher komische, aber ernst gemeinte Einfall, den halbnackten Burschen dem schönen Schlafrock des Vaters gegenüberzustellen. Und diesen Schlafrock könnte der Junge erben! Man möchte sagen, Slevogt brauche nur noch Geschmack. Aber wer hat Geschmack? Der Bourgeois Bonnat, der monsieur décoré, wie er im Buche steht, hat den grauslichen Hiob gemalt. Er fand den Faltenwurf dieses runzligen Körpers interessant. Man muß warten, bis auch Slevogt sich ausklexographiert hat und etwas anderes schön oder häßlich genug findet, daß er es malen mag.

Paul Signac allerdings leidet an etwas Talentlosigkeit. Théo van Rysselberghe hat ihn uns voriges Jahr so schön porträtiert, daß der Mann uns förmlich lieb geworden ist. Aber etwas mehr Talent sollte er trotzdem haben. Er hat das neo-impressionnistische, eigentlich neo-pointillistische Rezept Georges Seurats vervollkommnet, des „armen

großen Seurat“, den man in Frankreich noch immer nicht schätzt, während Deutschland zwei seiner Bilder („Le chahut“ und „Les poseuses“) gekauft hat. Er ist ein guter Systematiker, aber ein schwacher Maler. Van Rysselberghe ist ein genialer Könner, auch wenn er nicht mit „geteilten Flecken“ malt. Signacs Hafenbilder, Windmühlen und Piniengruppen, sogar mit großen Sonnenhöfen in der Luft und blitzenden Gewässern, sind trotz des strengen Systems wenig wirksam. Sie verschmelzen nicht, wie selbst das wunderbare graue Stubendunkel in van Rysselberghes Bildnis des Dichters Emil Verhaeren. Der Mosaikeindruck verfolgt einen überallhin, so daß man schließlich sagt: Warum hat er diesen venezianischen Kanal nicht lieber als Florentiner Pietraduramosaik ausführen lassen? Das gäbe ganz gute Einlagen für Möbelflächen. Als Bilder sagen die Sachen nicht viel und man spürt meist wenig von der Leuchtkraft, welche die „touche divisée“ hervorrufen soll. Nebenbei ist vor kurzem Signacs Werkchen „D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme“ selbständig erschienen und ich zitiere jetzt die Stelle, die ich voriges Jahr aus Gründen*) für mich behielt. Sie lautet: „Übrigens, mögen auch diese getrennten Farbenflecke in zu großer Nähe störend erscheinen, die Zeit wird es nur zu gerne auf sich nehmen, sie verschwinden zu lassen. Nach einigen Jahren ist das Impasto weniger stark geworden, die Farben schmelzen ineinander und das Gemälde ist dann nur zu glatt.“ Signac spricht jedenfalls aus Erfahrung. Was bleibt aber von seiner Methode übrig, wenn die getrennten Farbenflecke ineinander verschmolzen und die Bilder gar so glatt geworden sind? Hoffen wir, daß wenigstens eine Kraft, wie Rysselberghe, diesem Verflachen nicht unterliegt.

(16. März 1900.)

Klimts „Philosophie“.

In der Sezession geht es lebhaft her. Seit ihrem Bestande ist es da, mit Ausnahme der Sonntage, noch nicht so voll gewesen. Alles strömt herbei, das von einigen Professoren beanständete Deckenbild zu sehen, und es sollen sogar Professoren kommen, die den Protest gegen diese „Philosophie“ unterschrieben, das Bild aber noch nicht gesehen haben. Mittlerweile rührt sich auch die Sezession, und es rühren sich auch die Professoren, die gegen die Protestierenden protestieren wollen. Es ist bereits eine Gegenvorstellung an den Minister im Werke, die ebenfalls mit so und so vielen Unterschriften ihre Zustimmung zum Bilde Klimts kundgeben wird. Die Sezession aber hat gestern vor dem Bilde einen schönen Lorbeerkranz niedergelegt, auf dessen Schleifen in Goldbuchstaben ihr Wahlspruch zu lesen steht: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit — Die Vereinigung bildender Künstler Österreichs.“ Und gestern mittags begaben sich im Namen der Sezession die Herren Josef Engelhart und Baron Felician Myrbach (Präsident und Vizepräsident) zum Herrn Unter-

*) Um etwa kauflustiges Publikum nicht von vornherein abzuschrecken.

richtsminister Dr. Ritter v. Hartel, der sie in besonderer Audienz empfing. Die Herren überreichten dem Minister folgende Resolution, welche in der gestrigen Vollversammlung der Sezession einstimmig beschlossen war:

„Die gefertigte Vereinigung wendet sich an Euer Exzellenz als berufene Persönlichkeit, um feierlich Protest zu erheben gegen Vorgänge, welche geeignet sind, die ernstesten künstlerischen Interessen unseres Vaterlandes zu gefährden. Es besteht die Absicht, dem hohen k. k. Unterrichtsministerium eine von Mitgliedern des Professorenkollegiums der Wiener Universität unterfertigte Petition zu unterbreiten, welche darauf hinzielt, die Anbringung des Deckengemäldes „Philosophie“ von Gustav Klimt in der Universität zu verhindern. Wir erachten das genannte Werk als eine hervorragende und hocherfreuliche Erscheinung unserer heimischen Kunst und werden daher durch einen solchen Vorgang in unserem künstlerischen Empfinden auf das tiefste getroffen. Die freie Entwicklung unserer Kunst würde durch Einflußnahme von hochschätzbarer, aber in künstlerischen Fragen inkompetenter Seite einen eminenten Schaden nehmen. Wir bitten daher Euer Exzellenz sehr ergebenst, der Kunst jenen Schutz gewähren zu wollen, ohne welchen eine gedeihliche, so verheißungsvoll begonnene Entwicklung ausgeschlossen ist.“

Nachdem der Unterrichtsminister die Resolution angehört hatte, erwiderte er den Herren in nachstehender Weise: „Ich habe allerdings bisher nur durch Tagesblätter von der Sache Kenntnis erhalten; mir ist von seiten des Professorenkollegiums der Wiener Universität keine Enunziation zugekommen. Die Unterrichtsbehörde ist in der Angelegenheit ganz korrekt vorgegangen. Die Skizze zu Klimts Deckengemälde hat der Kunstkommission, verstärkt durch das artistische Komitee der Wiener Universität, vorgelegen und wurde mit einigen kleinen Änderungen — welche der Künstler bereitwilligst zugestanden hatte — einstimmig angenommen. Auf den Antrag der genannten Kommission hin wurde der Auftrag erteilt.“ Der Minister wies weiters darauf hin, daß jedes Kunstwerk, welches nach einer von der bisher üblichen abweichenden Ausdrucksweise und nach Individualität strebt, stets auf Widerspruch stoßen wird. „Auf alle Fälle ist ja eine Beurteilung im gegenwärtigen Augenblicke verfrüht, weil das Gemälde doch unter ganz anderen Bedingungen in der Universität placiert sein soll, als es jetzt in der Ausstellung hängt. Übrigens wird das Werk Gelegenheit finden, seine künstlerische Berechtigung zu erweisen, da man es in Paris auf der Weltausstellung vom rein künstlerischen Standpunkte aus in vorurteilsloser Weise beurteilen wird.“

Die Antwort des Ministers, obgleich mit der selbstverständlichen Reserve gegeben, ist völlig geeignet, etwaige Befürchtungen der Künstlerkreise zu zerstreuen. Ritter v. Hartel ist einer der Männer, denen die Wiederbelebung der österreichischen Kunst zu danken ist. Die Namen Gautsch, Latour, Bylandt und Hartel dürfen, wenn die Chronik der letzten Jahre geschrieben wird, nicht vergessen werden. Diese Männer hatten, unter wahrlich schwierigen Verhältnissen, den klaren Blick und die vorurteilsfreie Auffassung, das zu

tun, was getan werden mußte, wenn die österreichische Kunst und Kunstindustrie nicht aus der internationalen Vorwärtsbewegung ausgeschaltet sein sollte. Und es war die höchste Zeit! Ohne sie würden wir jetzt auf der Pariser Weltausstellung das Bild einer unglaublichen Versumpfung darbieten. Verwundert würden die Völker, nicht nur Europas, einen Kunststaat betrachten, der um einen Stil hinter allen anderen zurück ist. Nur mit dem Aufwande aller Kräfte wurde dies noch in letzter Stunde verhütet. Herr v. Hartel kennt diese Zusammenhänge genau und hat das Seinige beigetragen, diese unaufschiebbaren Entwicklungen herbeizuführen. In seiner Hand ist also die Sache der modernen Kunst gut aufgehoben. Auch Klimts „Philosophie" wird von keinerlei Unterströmungen berührt werden. Ohne „Lex Heinze" wäre ja seine Unterdrückung noch schlimmer, als mit einer solchen.

(28. März 1900.)

Für Klimt.

Seltsam, daß gerade Gustav Klimt wegen eines seiner Bilder so in den Mund und in die Federn der Leute kommen mußte. Er, dessen ganzes Schaffen ohne die mindeste Rücksicht auf die „Leute" vor sich geht. Er ist der ideale Sezessionist, der nur auf die Stimme in seinem Inneren horcht. Gefallen oder mißfallen, er nimmt es hin als sein Geschick; er kann nicht anders. Als die Sezession das befreiende Wort aussprach, wurde er der Freieste von allen. Dafür ernannte ihn das Publikum sofort taxfrei zum großen Unverstandenen. Die Leute stießen sich so ziemlich an allem, was er machte. Gleich sein erstes Plakat erregte Aufruhr; die Zensur wurde seine Mitarbeiterin. Was hat man nur über die archaische Pallas räsoniert und über ihr archaisches Medusenhaupt, das doch sogar im Konversationslexikon abgebildet ist. Er wurde dafür behandelt, wie ein Schismatiker, der die griechisch-unierte Mythologie der höheren Töchterschule in eine sezessionistisch nichtunierte verwandeln will. Sein herrliches Bild der Pallas im Goldhelm, dieser wahren Göttin der Sezession, fand bei den Vielen keine Spur von Verständnis. Sein originelles Capriccio: „Die nackte Wahrheit" wurde vom Standpunkt des schulgerechten weiblichen Aktes verhöhnt. Seine hochinteressanten Supraporten für Dumbas Musiksalon wurden mit einem Chorus von Achselzucken aufgenommen; höchstens, daß man den Schubertkopf gelten ließ. Und die Leser erinnern sich an jene hübsche, harmlose Dämmerungslandschaft, die er „Seidenäpfel" nannte, weil die Apfelbäume darin dieser Sorte angehörten. „Seidenäpfel! Nein, so was! Ha ha ha!" Die Leute wälzten sich vor Lachen und „Seidenäpfel" war das Wort des Tages. Die Vielen, die der Sprachgebrauch als die Gebildeten bezeichnet und die es ja schließlich auch sind, standen ihm gegenüber von jeher auf dem spezifischen Wiener Hetzstandpunkt. Ihre Weisheit lautete: „Seidenäpfel! Ha ha ha!" Was in der Seele eines schaffenden Künstlers solche Jahre hindurch vor sich geht, hat

Zola in seinem „Oeuvre" geschildert. Ist der Künstler ein Gesunder, so regt sich in ihm eine eigene Art Heldentrotz und er schreitet nur um so fester seine Bahn, wie Eduard Manet sie geschritten ist. Hat er recht? Irrt er sich? ... Wer ist so absolut, daß er das entscheiden könnte? Aber alle, auch die Verunglimpfer, fühlen, daß dieser Künstler sein Gefühl gestaltet, auf seine eigene Weise, mit einer eigenen Kraft, und daß man ihn loben oder tadeln muß, weil man nicht über ihn schweigen kann. Dieses Zwingende in ihm ist der Beweis, daß er das Recht hat, so zu sein. Klimt ist eine Natur für sich, und wagt es zu sein, auf jede Gefahr hin. Dieses Recht, das mit ihnen geboren, auszuüben, dazu hat die Sezession ihren Mitgliedern den Mut gegeben, der aus dem treuen Zusammenstehen fließt.

Das Deckenbild: „Die Philosophie" erfährt natürlich das allgemeine Klimtsche Schicksal. Es wird von den Vielen mit jener spezifischen Respektlosigkeit behandelt, die man eigentlich nur den Werken von Künstlern antut, vor denen man insgeheim einen großen Respekt empfindet. Eine Klimt-Hetze gehört nun einmal in das Sportprogramm jedes Wiener Frühlings. Es wird ein Klimt-Handikap gelaufen, wobei es hoffentlich an ausgiebigen Wetten nicht fehlt. Dabei aber könnte ich den Namen eines Kunstfreundes nennen, der nichts sehnlicher wünscht, als daß Klimts „Philosophie" dem Künstler rücksichtslos zur Verfügung gestellt werde. Er würde es nämlich sofort kaufen.

Allerdings hat er sich das Bild genauer angesehen, als ein verehrter Professor, der in einem Interview äußerte: „Was die Philosophie anbelangt, finde ich, daß diese Disziplin, die heute ihre Quellen in den exakten Wissenschaften sucht, gerade in unserer Zeit nicht verdient, als nebelhaftes, phantastisches Gebilde, als rätselhafte Sphinx dargestellt zu werden." Man muß sich wundern, daß ein angesehener Gelehrter in seinen ästhetischen Untersuchungen so wenig wissenschaftlich verfährt. Er stellt die Sache einfach auf den Kopf. Klimt stellt ja die Philosophie als das gerade Gegenteil von nebelhaft, rätselhaft und Sphinx dar. Sie ist vielmehr der einzige leuchtende Punkt auf dem ganzen Bilde, nämlich der erleuchtete Kopf am unteren Rande, ein Seherantlitz, das von höherer Klarheit glüht. Die Sphinx und alles übrige ist nur Vision dieses Kopfes, eine Vision von rätselhaften Dingen, die dieser Kopf immer deutlicher begreift und begreifen wird. Daß aber das Weltgebäude voll dunkler Rätsel ist und es sogar noch einige Zeit bleiben wird, dürfte auch der Herr Professor nicht leugnen wollen. Und selbst wenn Klimt, wie da gewünscht wird, sich erst „mit verschiedenen Mitgliedern der Fakultäten beraten" oder wohl gar direkt bei dem Herrn Professor angefragt hätte, wäre ihm schwerlich Aufschluß über die Dinge geworden, mit denen die Philosophie sich beschäftigt. Das Verständnis der „Symbolik" Klimts ist also gar nicht so schwierig, wie von den Gegnern behauptet wird. Ein heller Kopf, der dunkle Dinge an sich vorbeitreiben sieht; Dinge übrigens, deren Dunkelheit der gesunde Menschenverstand noch verhältnismäßig leicht durchdringt. Eine Sphinx ist schließlich eine Hieroglyphe, die selbst der Analphabet lesen kann; und daß der

Strom von menschlichen Gestalten das Menschenleben andeutet, geht auch nicht über den Horizont von Wien. Um wie viel schwieriger sind die Allegorien zu verstehen, die in der guten alten Zeit an die Plafonds gemalt wurden, nach reiflicher „Beratung“ der Künstler mit allen Fakultäten. So ein Programm lautete: „Die Gerechtigkeit geführt von der Billigkeit und Barmherzigkeit und gefolgt von den Tugenden, verscheucht den Undank, Haß und Geiz, die Gottlosigkeit und den Dämon des Zweifels von den Thronstufen der Liebe“ usw. usw. Alle die Allegorien einer früheren, nicht sezessionistischen Zeit sind durchaus unverständlich. Zu jedem Wandbilde Raffaels muß man ganze Abhandlungen lesen, obgleich die größten Gelehrten seiner Zeit ihm die Programme gemacht haben. Selbst die „Schule von Athen“, die doch fast lauter geschichtliche Personen enthält, ist noch heute nicht völlig erklärt. Auch ein uns besonders sympathischer Professor, der die „dunkle unklare Symbolik“ Klimts tadelt, dürfte dies zugeben. Wie einfach und auf den ersten Blick verständlich ist dagegen die Klimtsche „Symbolik“. Ein hoffnungsreiches Licht, das im dunklen Getriebe erstrahlt — das ist das Ganze. Und daß dieses Licht die Philosophie ist, muß die Fakultät sogar als Kompliment würdigen.

Natürlich hat Klimt, als Moderner, die malerische Aufgabe malerisch, d. h. von der Farbe aus zu lösen gesucht. Die malerisch-dekorative Wirkung des farbigen Fleckes mußte ihm die Hauptsache sein. Wenn ein Professor sagt, Klimt habe die Aufgabe „meinem Empfinden nach nicht entsprechend gelöst“, so hat er eigentlich den Maler gelobt. Die Aufgabe Klimts war ja, die Aufgabe als Maler und nicht als Professor zu lösen. Nach Klimtschem, und nicht nach professorischem Empfinden. Indem Klimt eine Farbensymphonie malte, in der die geformte Form nicht die Hauptrolle spielt, hat er dem Thema entsprechend gehandelt, das ja trotz aller modernen Psychophysik ein mehr gedankenhaftes ist.

Die Professoren, die bei dem Unterrichtsministerium Schutz gegen Klimt suchen, sind trotz all ihrer wissenschaftlichen Verdienste in eine sehr prekäre Lage geraten. Wenn sie sich wenigstens nicht hätten interviewen lassen! Die Gedanken über Kunst, die sie den Reportern mitteilten, wären besser unausgesprochen geblieben. Sie sprechen über ein Gemälde von besonderer Art, wie ein Nichtmusikalischer über eine zehnte Symphonie Beethovens sprechen würde. Da ist Satz für Satz voll Mangel an Sachkenntnis, ja Sachinstinkt. Natürlich sind es durchaus würdige Kulturträger, Personen aus der geistigen Elite, die sich z. B. nicht zur Verfechtung einer Lex Heinze hergeben würden. Aber ist es logisch, zu sagen, daß man sich „jederzeit gegen eine Lex Heinze, gegen eine Beschränkung der Kunst von welcher Seite immer aussprechen würde“, und doch in demselben Atem seinerseits eine solche Beschränkung zu fordern? Ist es logisch, sich „für die Sezession“ und „gegen das Kopieren vergangener Kunst“ zu erklären, dabei aber die Hauptforderung der Sezession, das individuelle künstlerische Empfinden dem Professorengeschmack unterzuordnen? Dieser gelehrte Geschmack hat ja die

Kunst des vorigen Jahrhunderts zur Versumpfung gebracht. Wiederbelebt hat sie das Wort: „Die Kunst den Künstlern!“ Einer der Herren Interviewten bekennt offen, daß für ihn die „Auffassung und Symbolik“ die Hauptsache sei. Nun, an einem Gemälde ist heutzutage ohne Widerrede die Malerei die Hauptsache. Aber freilich, auch die Malerei wird für schlecht erklärt. Ein jüngerer Gelehrter, den wir wirklich hochschätzen, nennt das Bild „überhaupt ein schlechtes Bild“. Den Beweis bleibt er schuldig. Der Beweis ist, wie bei der gewöhnlichen Menge, daß es ihm nicht gefällt. Er erklärt, daß er und die Seinen das „Häßliche“ daran bekämpfen. Häßlich! Schön! Das sind so die alten Worte ohne Inhalt, die man der Menge zugute halten muß. Wie kommen sie zu diesem echten Denker? Was ist häßlich? Warum ist Klimts Bild häßlich? Gerade was man so im allgemeinen „häßlich“ nennt, kommt auf dem Bilde gar nicht vor. Es ist nichts Fratzenhaftes, Abscheuliches, Ekliges darin. Der eine alte Mann vielleicht? Dann hätte Bonnats berühmter „Hiob“ von jeder Jury zurückgewiesen werden müssen. Der Professor meint auch, es „handle sich in diesem Falle nicht darum, einer augenblicklichen Strömung Rechnung zu tragen, sondern das Gemälde wäre bestimmt, für dauernde Zeiten eine Zierde der Universität zu bleiben“. Dieser Satz beleuchtet die Unzuständigkeit des Professors für solche Fragen in besonders lehrreicher Weise. Als ob nicht in jeder Zeit, die eine lebendige Kunst besitzt, jedes einzelne Kunstwerk bloß „einer augenblicklichen Strömung“ entspräche. Die lebendige Kunst, also echte Zeitkunst, ist ja etwas stetig Fließendes. Nicht „augenblickliche Strömung“ ist bloß jene akademische Kunst, die das naturgemäß Fließende aufhebt und an seine Stelle eine festgemauerte Kunstregel setzt. Leider sind unsere Professoren noch unter der Herrschaft dieser gefrorenen Ästhetik aufgewachsen und der warme Hauch des jetzigen Frühlings kann sie noch immer nicht auftauen. Sobald sie ihr Gefühl in Worte fassen wollen, kommt eine solche atavistische Ungeheuerlichkeit heraus. Dabei aber wird behauptet, man „kämpfe nicht gegen die nackte und nicht gegen die freie Kunst, sondern gegen die häßliche Kunst“. Also jeder gegen die Kunst, die ihm häßlich vorkommt, d. h. nicht gefällt. Und das wäre freie Kunst, die nicht auch so frei sein dürfte, häßlich zu sein, d. h. dem Herrn Professor wider den Strich zu gehen?

Wenn der sehr verehrte Professor fragt, warum diese Deckenbilder gerade Klimt übertragen worden, der sich „bis jetzt durch große monumentale Werke nicht hervorgetan“ habe, so wäre denn doch auf seine Malereien in den Treppenhäusern des Hof-Burgtheaters und des Hof-Kunstmuseums zu verweisen. Und wenn er behauptet, daß es in Wien „eine große Zahl von Künstlern gibt, die ein künstlerisch viel wertvolleres Bild zustande gebracht hätten“, so wären wir sehr begierig, deren Namen zu hören, um diese „große“ Zahl von Künstlern auch unsererseits zu unterstützen.

In dem Rundschreiben an die Kollegen ist als einziger Anklagegrund gegen Klimts „Philosophie“ angegeben, daß das Bild „dem Renaissancebau Ferstels nicht entspreche“. Das ist jedenfalls klug

und würdig, wenn auch bei verschiedenen Protestlern verschiedene andere Gründe den Ausschlag geben. Sachlich aber ist auch jener einzige angegebene Grund hinfällig. Er fließt wieder einmal aus der unausrottbaren akademischen Anschauungsweise, daß man jederzeit in jedem beliebigen historischen Stile arbeiten könne. In jedem unlebendigen Schulstile natürlich. Daß ein Maler von heute sich nicht in die Schulrenaissance Ferstels zurückschrauben darf, um ein akademisches Präparat zustande zu bringen, begreift jene Anschauung noch immer nicht, obgleich sie mit der Sezession zu gehen vorgibt. Alle gehen sie mit der Sezession, verlangen aber dabei solche Selbstmorde. Dies ist zu keiner Zeit geschehen, die eine lebendige Kunst hatte. Nur die vorige akademische Epoche kommandierte einen nach Belieben zur Gotik oder italienischen Hochrenaissance. Im Pariser Hotel de Ville sind hochmoderne Bilder von Puvis de Chavannes besonders aber von Besnard und Henri Martin, ja vom Plakatmeister Chéret, die unsere Professoren gewiß als „häßlich" erklärt und verworfen hätten. Ein großer Bau steht nicht auf einmal fertig da, sondern die Zeiten bauen und schmücken an ihm, jede nach ihrem Zeitempfinden. Haben etwa die Straßburger Professoren dagegen protestiert, daß man den romanisch begonnenen Dom gotisch vollende? Haben sie erklärt, diese Westtürme paßten nicht zum romanischen Stil des Chores? Oder hat der hohe Klerus der Barockzeit nicht in gotische und romanische Kirchen die prächtigsten Barockaltäre und -kapellen hineingebaut? Gerade die katholische Kirche hielt immer engste Fühlung mit der natürlichen Ausdrucksweise der Zeit und benutzte diese für ihre Zwecke. Sie trachtete zeitweise sogar das Allerneueste zu bringen, um das Publikum zu interessieren. Die kühnsten Neuerungen der Kunst sind alle die Jahrhunderte hindurch in und an Kirchen ins Leben getreten; architektonische, plastische, malerische Einfälle jeder Art. Was täten die Professoren der Theologie heute, wenn ihnen ein Sezessionist einen St. Bartholomäus meißelte, wie der im Mailänder Dom, der seine abgezogene Haut wie einen Plaid über den Arm geworfen trägt? Übrigens, wo käme die ganze Kunst hin, wenn eine Gruppe von Professoren oder Beamten gegen diesen oder jenen Teil ihres Schul- oder Amtshauses „aus rein ästhetischen Gründen" Protest erheben dürfte? Morgen wird sich die andere Partei gegen die Matschschen Bilder verwahren, und das auch zu begründen wissen.

Nein, die Professoren sollen bei ihren Fächern bleiben, als deren Leuchten und Zierden wir sie zu verehren wünschen. In Kunstsachen sind sie nicht weiser als der gewöhnliche five o'clock-Verstand. Jeder ihrer bisher gedruckten Sätze ist ein Beweis ihrer Inkompetenz, den der Kundige nicht ohne Lächeln lesen kann. Aber es ist eine alte Geschichte, daß dieselben Leute, die sich wohlweislich hüten, in musikalischen oder baulichen Dingen vorlaut zu sein, unbedenklich ihre Meinung über Malerei, Plastik und Literatur abgeben. „Ich habe doch schon Schnee gesehen", heißt es, oder gar: „Ich habe schon in der Schule aus Literatur und deutschem Aufsatz immer Vorzüglich gehabt."

Ein Gutes hat der Protest der Professoren jedenfalls gewirkt. Er hat Klimts „Philosophie“ berühmt gemacht. Es ist heute eines der berühmtesten Bilder der österreichischen Kunstgeschichte, so daß die Universität sich eigentlich freuen müßte, es in ihrer Aula zu haben. Hoffen wir, daß diese Freude sich schließlich einstellen werde, und zwar ohne Protest und Gegenprotest. (29. März 1900.)

Die Bilderstürmer von Wien.

Jawohl, die Bilderstürmer von Wien! Unmittelbar vor dem Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts ist es möglich geworden, daß Professoren der Wiener Universität ihren Gedankengang um ein Jahrtausend zurückschrauben und Sturm laufen gegen ein Bild, das bei einem der ersten Künstler Wiens in der herkömmlichen Weise für die Decke ihrer Aula bestellt worden war. Sie vertragen Gustav Klimts „Philosophie“ nicht, sie könnten darunter nicht sitzen, und einige von ihnen sind überzeugt, daß ihr grünes Tuch davon erröten würde. Tatsächlich liegt auf dieser Seite der eigentliche Grund zum Aufruhr, obgleich die Herren aus Leibeskräften leugnen, daß sie in erster Reihe eine Keuschheitskommission sind. Nein, sie schieben ein Motiv von ganz harmlosem Aussehen vor: Das Bild entspreche nach seinem Stil nicht dem Renaissancebau Ferstels. Alle diese ausgezeichneten Chirurgen, Frauenärzte, Philosophen, Theologen, Astronomen, und was sie alles sind, fühlen plötzlich einen neuen, gemeinsamen Lebensberuf in sich erwachen: sie müssen die Wiener Neu-Hochrenaissance vor Stilstörung durch sezessionistische Malerei bewahren. Einer von ihnen trägt allerdings an der Akademie der bildenden Künste Anatomie vor, und akademisch malt Gustav Klimt nicht, man könnte also denken, daß dieser Dozent es sei, der nicht umhin könne, die ewigen Prinzipien einiger verhängnisvoller Professoren aus der alten Rahlschule auch am Plafond der Universität zu verteidigen. Aber gerade dieser Dozent beteuert jetzt privatim auf das eifrigste seine „Unschuld“, er sei nur so hineingekommen, er wisse selbst nicht wie. Das ist es eben; die meisten anderen Herren wissen ebensowenig, wie und warum sie sich so gegen eine Sache ereifern, von der sie absolut nichts verstehen. Wenn die Künstlergenossenschaft oder Sezession dem Astronomen oder dem Anatomen in sein Fach dreinreden wollte, würde sie gehörig abgetrumpft und in den Pfuhl ihrer schwarzen Unwissenheit zurückverwiesen. Aber das Gegenteil ist erlaubt. Bildende Kunst gilt selbst diesen wissenschaftlichen Forschern noch immer nicht als „Fach“, sondern als ein Tummelplatz des dilettantischen Beliebens. Von Malerei glaubt jeder etwas zu verstehen, denn er „weiß doch, wie ein Mensch aussieht“, oder ein Baum, oder das Meer. Und allegorische Deckengemälde hat auch schon jeder gesehen, er weiß also, wie so etwas aussehen „muß“. Alle diese Gelehrten, die sich in ihren Fächern stets auf dem Niveau des Augenblickes halten und nicht die leiseste neue Nuance des Wissens versäumen, sind stockblind für die ungeheuren Wandlungen, die sich in

der Kunst ereignet haben. Übrigens — Berlin ist vorangegangen, und der richtige Wiener muß das nachmachen. Hätte nicht im deutschen Reichstag die Gruppe Lieber jene Revolte gegen Stucks „Jagd nach dem Glück“ inszeniert, es wäre keinem Wiener Professor eingefallen, daß es auch solche Proteste gibt. Und die Heinze-Tendenzen mögen noch so bestimmt geleugnet werden, auf dem wahrsten Grunde der Sache liegt doch eine Lex Heinze, und keine Lex Ferstel. Selbst einer der interviewten Professoren versicherte nur, daß „wenigstens bei den weltlichen Fakultäten“ eine solche Tendenz nicht obwalte.

Nun, der eingestandene, weil allein eingestehbare Grund ist und bleibt die Ferstelsche Renaissance. Die Herren verlangen also ein Renaissancebild an ihren Plafond. Ein falsches natürlich, denn die echten Renaissancemaler sind ja längst tot. Es gibt nur nachgeahmte Bilder dieser Art, akademische Schablonenmalerei, zu so und so viel Gulden das Quadratmeter. Und diese Akademik, in der die Herren ihre ästhetischen Begriffe erworben haben, steckt ihnen unausrottbar im Blute. Aber wo in aller Welt ist der Stil eines großen Gebäudes, an dem Jahrzehnte geschaffen haben, gewahrt worden? Ein Bau wird ja erst dadurch lebendig, daß seine Erlebnisse im Laufe der wechselnden Zeiten und ihres Geschmackes sich in ihm spiegeln. Jeder alte Dom ist in sämtlichen Stilen erbaut, die er erlebt hat. Romanisch begonnen, frühgotisch fortgeführt, spätgotisch vollendet, barock ausgeschmückt, Rokoko möbliert, das ist die Regel; der Mailänder Dom hat sogar noch zuletzt eine Empire-Fassade hinzubekommen. Ebenso geht es mit weltlichen Gebäuden. Das altromanische Kaiserhaus in Goslar ist in gewiß „stilvoller“ Zeit mit Fresken von Wislicenus ausgemalt, die keineswegs nach dem XI. Jahrhundert schmecken; in der Galerie d'Apollon des Louvre hat Delacroix seine große Farbenszene gemalt, die ihm Ludwig XIV. gewiß nicht gestattet hätte; in der französischen Renaissance des Hotel de Ville sprüht es von allen hochmodernen Farben, es gibt da ultrasezessionistische Dinge, wie den großen Fries von Henri Martin und sogar den Stil des Montmartre-Plakats von Jules Chéret. Stilwahrung also ist in dieser Anwendung ein Wort ohne Sinn. Wenn man die Stile der großen Neuwiener Bauten, die alle noch nicht ausgemalt sind, mit dieser Professorenstrenge wahren wollte, müßte man dekretieren, daß die Wiener Malerei während des zwanzigsten Jahrhunderts in den Fußstapfen der Professoren Eisenmenger und Griepenkerl wandeln muß, — und da fände man noch für die Schmidtsche Gotik keinen Maler. Nein, es werden noch ganz andere Maler und „Stile“ kommen und kein Professorenprotest wird sie aufhalten. Übrigens was verhindert die andere Gruppe von Professoren, die sich soeben zu einem Gegenprotest vereinigt hat, ihrerseits die Deckenbilder Franz Matschs, die einer der Klimt-Gegner so zu loben findet, zu vermöbeln? Ich kenne sie nicht, aber auch sie sind schwerlich im Ferstelstil gehalten und Ferstel selbst hätte sie vermutlich anders gewünscht. Freilich, dieser geniale Architekt würde heute überhaupt eine andere Universität bauen. In seinen jungen Jahren, an dem alten Bankgebäude etwa, war er selber ein großer Sezessionist, wie Hansen nicht minder an seinen Frühbauten. Die

internationale Professorenästhetik, die aus der Bibliothek kam, legte allen diesen frischen Künstlerseelen den Zwang der historischen Stile auf.

Das Klimtsche Bild habe ich an dieser Stelle vor etwa vierzehn Tagen ausführlich besprochen und nach seiner ganzen Bedeutung gewürdigt. Ich erwähne also nur in Kürze, daß es eine kosmische Phantasie darstellt. Den düsteren Weltraum, der in allen Schattierungen von Blau und Violett prangt und von Sternen in allen Farben durchfunkelt ist. In einer grünen Wolke thront halb sichtbar eine dunkle Sphinx und an ihr vorbei schwebt ein langer Zug von menschlichen Gestalten, alle Lebensstufen vom Kind bis zum Greis, eine Symbolisierung des Werdens, Fortzeugens und Vergehens. Und unten, seitwärts, erblickt man ein leuchtendes Haupt, das mit weit offenen Augen vor sich hinschaut. Es ist die Philosophie, die ihre Vision vom Weltlauf hat. Einer der gelehrten Herren hat in einem Interview getadelt, daß Klimt die Philosophie, die doch jetzt „exakt" zu arbeiten sucht, „als nebelhaftes, phantastisches Gebilde, als rätselhafte Sphinx" dargestellt habe. Er hat offenbar das Bild gar nicht genau angesehen, denn gerade die Philosophie ist ja als heller, erleuchteter Kopf gegeben, nebelhaft und phantastisch sind nur die Vorgänge im Weltall, — und die sind es ja in der Tat, wenigstens können alle Unterschreiber des Protestes zusammen sie ebensowenig erklären, wie der ungelehrte Maler. Es hätte darum auch keinen Zweck gehabt, wenn dieser, wie der Gelehrte meint, sich erst bei den verschiedenen Fakultäten erkundigt hätte. Der Maler hatte nichts Gelehrtes zu malen, sondern etwas Malerisches. Er ist überhaupt kein Diktandomaler, sondern gestaltet sein künstlerisches Empfinden, das ein spezifisches Farbenempfinden ist. Seine Bildfläche ist in der Fleckwirkung überaus interessant, die verschiedenen Farben spielen in großer Mannigfaltigkeit modulierend ineinander hinein, als wäre das blaue, golddurchsprenkelte Nuancenspiel einer geschliffenen Lapislazuli-Platte lebendig geworden. Jener Zug von menschlichen Figuren aber, an dem diese oder jene Umschlingung Anstoß gegeben hat, ist so schemenhaft gehalten, daß er in Plafondhöhe nur wie eine mehr oder weniger verwischte Milchstraße am Nachthimmel erscheinen wird. Einzelheiten gehen in dem breiten, hellen Streifen unter, dessen Randbildungen allein durch die sensitive Bedeutsamkeit ihres Formenzuges wirksam werden. Sonderbarerweise ist man gleichzeitig dagegen erbost, daß man jene Umarmung sieht, und dagegen, daß man sie nicht deutlich genug sieht. Wenigstens heißt es zum Lob der erwähnten Matschschen Bilder, daß sie „in Farben und Formen vollkommen dezidiert erscheinen". Wie wäre es also, wenn Klimt auch noch „dezidiert" gemalt hätte!

Aus diesem Widerspruch kommen die interviewten Gelehrten überhaupt nicht heraus. Alle erklären sich als Freunde der Sezession, der modernen Kunst, der freien Kunst. Sie perhorreszieren jede „Beschränkung der Kunst, von welcher Seite immer". Aber von ihrer Seite soll die Kunst beschränkt werden dürfen. Und modern soll sie sein, aber zugleich so, wie sie es zeitlebens gewohnt waren. Und frei soll sie sein, aber mit der „Freiheit, die ich meine", das heißt mit sich

reden lassen und sich dem Geschmacke des Professors X., den Gewohnheiten des Professors Y. fügsam anbequemen. Wo bleibt aber dabei die Sezession, deren Hauptinhalt ist: „Künstlerkunst, nicht Publikumkunst!“ Überhaupt ist es merkwürdig, wie wenig die Herren einen Begriff davon haben, worum es sich bei der neuen Kunst handelt. Da wird zum Beispiel bedauert, „daß sich eine Reihe von untalentierten (sic!) Leuten an die Sezession gehängt habe, weil sie durch diese ein schnelleres Vorwärtskommen erwarteten“. Aber gerade das Umgekehrte ist der Fall. Sezession können schlechterdings nur Leute von Talent machen. Das Nachahmen ist da verpönt, man muß Eigenes zu bieten haben, sonst wird man sofort ausgeschaltet. Wer es sich leicht machen will, muß zu den Leuten gehen, die Schulkunst machen, Rezeptkunst, die jeder Fleißige erlernen kann. „Gewisse Werke,“ sagt der Professor, „die ich nicht näher bezeichnen will, verurteilen sich von selbst. Die wahren Talente der Sezession werden sicher ihren Weg machen und sich zu einer richtigen Schönheit und Wahrheit durchdringen.“ Schade, daß der Gelehrte jene „gewissen Werke“ nicht angegeben hat; ich argwöhne stark, daß es nicht die talentlosesten sein möchten. Übrigens wäre es auch sehr wünschenswert, einmal ausdrücklich zu hören, wie denn eigentlich jene „richtige Schönheit und Wahrheit“ aussieht.

Oder auch wie das „Häßliche“ aussieht, gegen das ein anderer, in seinem psychologischen Fach sehr tüchtiger Professor sich wendet. Häßlich ist jedem Menschen das, was ihm nicht gefällt. Es hat noch niemand eine genügende Definition von Schön und Häßlich gegeben; Tolstoi hat in seinem Buche über Kunst das einzigemal recht, wo er eine Reihe solcher Definitionen aufstellt, um sie eben dadurch ad absurdum zu führen. Jedem ist etwas anderes schön und häßlich. Der verehrte Psychologe sagt: „Wir kämpfen nicht gegen die nackte und nicht gegen die freie Kunst, sondern gegen die häßliche Kunst.“ Aber wissen denn die Herren, welche die häßliche ist? Die sie jetzt mit so viel Emphase dafür erklären, ist nur für sie häßlich; für uns andere ist sie schön, oder — um dieses nichtssagende Wort zu vermeiden — für uns ist sie Kunst. Es gibt nur Kunst und Nichtkunst. Hundert Jahre lang galt Rembrandts Malerei für häßlich und die süßliche Porzellanglätte van der Werffs für schön. Und nicht bei Unkundigen, sondern bei Kunstfreunden und Sammlern. Wenn man sie aber gefragt hätte, ob Rembrandts Bilder Kunst oder nicht Kunst seien, hätte sie sie doch für Kunst gelten lassen. Also für Schön und Häßlich braucht man sich nicht zu erhitzen, denn diese Begriffe sind zu unsolid; Kunst oder Nichtkunst ist die Frage. Und Klimts „Philosophie“ ist ein Kunstwerk so eigener Art, daß es selbst die Gegner aus dem Gleichgewicht gebracht hat. Der treffliche Professor erklärt, alle Unterschreiber hätten sich „aus rein künstlerischen und ästhetischen Bedenken“ gegen das Bild erklärt, das „überhaupt ein schlechtes Bild“ sei. Aber mit keinem Wort wird dieses Todesurteil begründet. Wissenschaftlich ist dieses Verfahren nicht. So und so viele Nichtkünstler erklären ein Werk der Kunst für künstlerisch schlecht. Das ist gerade als wenn so und so viele Nichtmathematiker eine neue

Rechnungsart für unmathematisch gedacht oder fünfzig Nichtpsychologen die Ansicht des Professors X. über die Tierseele als unpsychologisch erklären würden. Der Professor meint, es gebe in Wien „eine große Anzahl von Künstlern“, die ein „künstlerisch wertvolleres Bild“ gemalt haben würden. Eine „große Anzahl“! Wie kommt es, daß ich als vieljähriger Kunstkritiker nur ein paar ganz vereinzelte kenne, die allenfalls die Klimtsche Höhe erklimmen könnten? Es hat eben wieder einmal die Neigung des Menschen, die Kunst nur als ein schönes Spiel, einen angenehmen Zeitvertreib zu betrachten, ernste Männer verleitet, sie nicht ernst genug zu nehmen. Dieselben Gelehrten, welche die Kunsttätigkeit der Tiere mit aller wissenschaftlichen Genauigkeit erforschen, sprechen über die Kunsttätigkeit von Menschen, die ihre Zeitgenossen und Mitbürger sind, mit der Unbedachtheit, die allenfalls für einen Damenjour ausreichen würde. Und Dutzende von ihnen setzen ihre guten wissenschaftlichen Namen unter eine Petition, die keiner von ihnen unterzeichnen würde, wenn sie ein Aufsatz in einer Fachzeitschrift wäre.

(30. März 1900.)

Aus der Sezession.

Wie reich die Ausstellung der Sezession ist, merkt man eigentlich erst, wenn man sie besprechen soll. Die vorliegende Durchmusterung ist schon die dritte; vielleicht kann sie den Stoff erschöpfen.

Eine Menge deutsche Bilder sind ganz hervorragend. Es freut mich, daß das große Dreibild des Grafen Leopold Kalckreuth: „Unser Leben währet siebzig Jahre“ für Wien erworben ist. Es ist das beste Bild, das ich von ihm kenne. Was er so die Jahre her mit erklecklicher Einförmigkeit in Millets Art gemalt hat, Abenddämmerungen des Menschen in Abenddämmerungen der Natur, zeigte eine gewisse Armut der Palette und der Lebensanschauung. Sein Ideal war das alte Weib, seine besondere Gefühlslinie die eines tiefgebeugten Frauenrückens. Jeder Künstler hat ja so seine spezifische Kurve, in die seine Hand auch unbewußt hineingerät. Und meist waren seine Figuren viel zu leer für ihre Lebensgröße, sie klebten gern als flächliche Silhouette auf der Leinwand. So rund in der Erscheinung und so mannigfaltig im Licht- und Farbenleben, wie diesmal, hat man ihn noch kaum gesehen. Allerdings ist er auch so nicht der eigentliche Farbenmensch, in dessen Hirn die Gedanken gleich als Farben aufblitzen. Es steckt sogar gerade in den beiden Flügelbildern, welche die farbigeren sind, noch etwas vom ehrenfesten akademischen Karton der fünfziger Jahre. Die stämmige Mutter mit dem Korb voll Kartoffeln auf den Schultern und dem Jungen an der Kittelfalte ist zeichnerisch nicht viel anders empfunden, als etwa Rahl sie gemacht hätte. Aber die Farbe, und ihr Auftrag sogar, ist doch schon modern; Luftfarbe und Sonnenfrische, wie etwa der plötzliche Lichtfleck an der Backe des Knaben. Und die Gegenfigur, das junge blonde Mädchen, ist ihrer Natur nach eine richtige Düsseldorferin,

deren Tante in gleichem Alter dem wackeren Vautier gesessen haben wird. Aber das Licht, das sie umspielt, und das ruppige Feld, auf das hinter ihr ein Futterschober seinen Halbkreisschatten als Folie wirft, das ist schon das Auge von heute. In der Mitte sitzt der wohlbekannte krumme Rücken auf der Hausbank, in obligatem Dämmerungsgrau. Auch dieses Drittel ist übrigens feiner, wehender geraten, als sonst wohl. Kalckreuth ist jetzt nach Stuttgart berufen, wo seine Skala wohl etwas schwäbische Sonne schlucken wird. An seine Stelle nach Karlsruhe ist kürzlich Ludwig D i l l gelangt. Diese Berufungen und Avancements bilden in Deutschland mit seinen (gottlob) zahlreichen Kunstmittelpunkten bereits eine Staffelreihe, wie die Gesandtenposten in der Diplomatie. Von Dill sind übrigens auch wieder einige sehr tonwarme Abendbilder hier. Alles aus Dachau, von den Ufern der Amper; wie wird er diese in Karlsruhe entbehren? Ein treffliches Jahr hat auch Ludwig D e t t m a n n, der schon lange nicht so interessant gewesen. Sein großes Bild: „Die Sonne" findet besonderen Beifall. Sie steigt eben in voller Morgenpracht über Waldhügeln auf und scheint ins Tal herüber. Die abgemähten Grashalden diesseits sind erstaunlich wahr geraten, desgleichen das flimmernde Spiel des Lichts auf einer Schafherde und in dem Staube, den sie aufwirbelt. Man erinnere sich an solche Sonnenschauspiele von Oswald Achenbach, mit ihren immergleichen bengalischen Effekten, und man wird plötzlich merken, um wie viel enger der heutige Landschafter sich an die Natur herangerungen hat. Aber man sieht das sogar an dem scheinbar so simplen Bilde Dettmanns: „Die Äcker." Es ist nichts darauf als Erdreich und Terraingestaltung, aber welcher lebendige Wurf und welches stoffliche Leben in diesem Motiv, das einst überhaupt für keinen Stoff galt. Schindler hat schon das Gefühl dafür gehabt, z. B. in seiner „Kartoffelernte". Schade, daß er nicht mehr mittun kann.

Unter den Bildern L e i b l s ist namentlich ein blonder Mädchenkopf im „verlorenen Profil" erquicklich. Das Mädchen sieht sich um und das Profil ist so verloren, daß man es nur noch knapp vor dem Verschwinden erblickt. Das gibt eine Linie von förmlich unerwarteter Pikanterie, bei ausgesprochener Schafmäßigkeit. In den Mittelpunkt des Bildes gerät dadurch ein Ohr, das zu lebendigster Reliefwirkung gelangt. Der kindliche Korallentropfen, der in Gold „Nummer 2" gefaßt als Ohrgehänge dient, wirft einen scharfen Schlagschatten auf den Halsansatz, der samt seiner Fortsetzung längs der Kinnlade bis ans Kinn ein Meisterstück feinster Modellierung ist. Überhaupt ist der Kopf ein wahres Muster von Solidität, und dabei doch geistreich, z. B. wenn die Borstenstriche des Pinsels das grobe blonde Bauernhaar so einzeln wiederzugeben scheinen. Dagegen ist der lebensgroße Kopf einer „Dorfalten" zwar mit ungeheurem Fleiß gemalt, etwa wie wenn ein Dokument gefälscht werden soll, aber die übermäßige Politur bringt ihn ein wenig um. Reizend ist wieder ein sitzendes Landmädchen in gestreiftem Leibchen, wo die freiere Manier Leibls ergötzt. Er kann „alt" und er kann „neu". Sonderbar mutet T h o m a mit seinem großen „Rheinfall" von 1876 an. Ehrlich und unbehilflich

pappt er seine ungeschminkten Lokalfarben hin, mit einem guten Einfall hie und da. Er will so natürlich sein, daß er in Unnatur fällt. Der Wasserfall selbst ist eher eine Steinlawine. Ein ähnlicher Sonderling ist der alte Karl Haider in München, den die Wiener aus zwei großen dunkelgrünen Landschaften, vielmehr Gegenden, kennen lernen. Das ist ein wirklich naiver Altdeutscher, der die Grashalme auf dem Felde und die Blätter auf den Bäumen gezählt hat und sie mit der Genauigkeit eines Statistikers Posten für Posten hinrubrizirt. Man hat aber in München Bilder von ihm gesehen, in denen das Einzeltum der Einzelheiten noch viel weiter geht. Er malt den Wald mit allen seinen Bäumen, jeden dieser Bäume mit allen seinen Zweigen und jeden dieser Zweige mit allen seinen Blättern. Das alles tut er mit einer schweren, regelmäßigen Kanzleischrift von anno dazumal. Und gibt dennoch etwas malerisch Lebendiges, wie nur er es spürt.

Unter den Münchnern ist dann noch Stucks „Wilde Jagd“ zu vermerken, ein Bild voll wirklicher Leidenschaft, der Bewegung wie der Farbe, deren heroisches Schwarz-weiß-rot die Note Stucks geworden ist. Von zwei Bildchen Uhdes ist eine „Flucht nach Ägypten“ von einem nachgerade ätherischen Farbenreiz. Hugo v. Habermann malt noch immer seine bekannte sonderbare Beauté, oder vielleicht fällt ihm alles in diesen grimassierenden fin de siècle-Typus mit den wie blutig gebissenen Lippen. Dazu der dicke Ledergeruch seines Braun und eine gewisse interessante Arabeske, in der alles aufgeht. Seine „Bacchantin“ ist übrigens besser, als was man seit Jahren von ihm gesehen; ein stramm hingemalter Akt, die Farbe wie auf das braune Muttermal an ihrem Halse gestimmt. Übrigens aus lauter italienischen Galerieeindrücken entstanden. Das Auge empfindet es wie eine Landpartie, wenn es sich von da den Kuehlschen Bildern zuwendet. Auf einem trifft man auch wieder unseren lieben Freund, den gewissen grünen Koffer. Ein Neuer für Wien ist Oskar Zwintscher (Meißen), von dem man mehr sehen sollte, um ihn verstehen zu lernen. Er ist ein Schwerflüssiger, der in seiner eigenen Welt lebt und aus dieser mit den fast unnatürlich großen Augen seines „Lieutenants von H.“ herausschaut. Eine schmutzigblonde Mädchenstudie, in trübe Buntheiten gekleidet, das schlägt wohl seinen persönlichen Akkord an. Er ärgert einen ein wenig, aber man wird ihm doch nicht gram. Er hat seine Berührungen mit Böcklin, Thoma und Trübner. Das Bild „Sturm“, wo zwei Elementar-Gassenjungen sich mit Felsblöcken bombardieren, hat die richtige Art Kraftmeierei, auch im etwas rüden Wurf der Mache. Jedenfalls hat Zwintscher noch einen langen Weg vor sich, und Lieutenant von H. wird als General gewiß ganz anders ausschauen. Sehr gefallen haben hier, und mit Recht, die Bilder des noch unbekannten Eugen Spiro (Breslau). Der junge Mann ist erst 26 Jahre alt, war vier Jahre bei Stuck und ein Jahr in Italien. Das ist seine Biographie. Stucks Einfluß ist ihm noch deutlich anzumerken. Den prächtigen Mädchenkopf, den der Erzherzog Franz Ferdinand erworben hat, hält man auf den ersten Blick vermutlich für Stuck, aber er ist gründlicher

durchgearbeitet, als diese Fabrikate des Meisters zu sein pflegen. Das Sitzbildnis des bekannten Kunsthistorikers Dr. Masner hat malerischen Charakter, ist aber etwas zu geschrumpft und düster ausgefallen. Ein voller Erfolg ist das lebensgroße Bild einer hübschen jungen Dame, die im Winde spazieren geht. Sie trägt ein hellrosa Barégekleid, dessen luftiger Stoff an allen Säumen und Falbeln mit schwarzem Samt eingefaßt ist. Dieser schwarze Rand schlängelt sich interessant über die ganze Erscheinung hin. Der gelbe Strohhut, den sie mit einer Hand festhält, geht von einem Himmel los, dessen knallendes Blau gleich dem Grün der Landschaft in ganz breiten Flecken hingesetzt ist. Das malerische Motiv ist originell und die flattrige Behandlung, in der man die Atmosphäre so deutlich fühlt, auffallend pikant. Man darf auf die Fortsetzungen dieses Talents gespannt sein.

Aus England, Frankreich, Belgien sind wieder einige gern gesehene Gäste erschienen. Die „blue bowl" (blaue Schlüssel) von John W. Alexander ist eines der Lieblingsbilder des Publikums. Das ist die richtige Illustration für den englischen Satz: „She stoops to conquer" (sie beugt sich, um zu siegen). Eine liebliche junge Dame hält in blauer Delft-Schüssel blasse Rosen und will sich eben nach einer bücken, die hinabgefallen ist. Sie trägt ein weißes Kleid mit einem Stich ins Bläuliche und feinen bläulichen Blümchen; auch die Schatten in den Falten sind bläulich. Das Gürtelband ist blauschottisch, das Band im Haar ist auch blau. Das Kleid ist ungemein bauschig, die richtigen skirts, und um den Schulterausschnitt her gefalbelt. Nun komponiert der Künstler, schneidig wie immer, in den quadratischen Rahmen die im Bücken begriffene Figur diagonal hinein. Der Kopf kommt in die obere Ecke rechts, der Raum aber ist mit einem förmlichen Wirbel fast konzentrisch hingeworfener Kleidfalten erfüllt. Das ist ausnehmend ornamental, die ganze Figur wirkt als Ornament. Und das geht nun in den vornehm kühlen, etwas exklusiven Farbentönen Alexanders mit einem Schick der Zeichnung und einer breiten Einfachheit der Pinselführung, an der das Auge sich weidet. Das Fleisch ist, wiederum mit blauen Reflexen, von einer Art blendender Kühle, die dennoch wie etwas Warmes berührt. Schultern, Rücken, Arme, alles in breiten hellen Flächen weich hingegossen, dabei schimmernd von Hautleben. Der ausgestreckte linke Arm ist dafür besonders charakteristisch. Ein bläulichgrauer Hautton ist einfach darüber gelegt und in die Vertiefung der Hohlhand ein pfirsichroter Fleischschatten voll hineingestrichen. Das ist achtzehntes Jahrhundert; Watteau hat es gekonnt, aber nicht lebensgroß. Übrigens ist John Laverys Brustbild einer „Dame mit schwarzem Fächer" ebenso gut. Es stellt die schöne Schwester des Künstlers dar, eine imperiale Hochblondine mit gewelltem Haar, in aufrechter Majestät, der Kopf, wie der Mond bei einer Mondfinsternis, scharf in eine Licht- und eine Schattenhälfte geschieden. Dabei das Ganze als silbergraues Ensemble behandelt, mit vielfachen hellgrauen bis weißen Falbeln um das Décolleté her, das mit einem köstlichen blanken Hautton, ein paar Grad wärmer als der Alexandersche, gefüllt ist. Um den Hals ein breites silbern schimmerndes Halsband, und das Inkarnat

der Wangen, das Rot der Lippen so freundlich hingetätschelt. Etwas fader ist eine andere Engländerin dieses Londoner Meisters. Schön und jung, aschblond, das Kleid ausgeschnitten, der Hintergrund flau, die Malerei auch flau, neblig, alles gas- und gazeartig, fein dahin morfondierend. Aber auch diese Fadheit muß man erst so machen können. Außerdem sind vortreffliche Bilder von Walton und Eliot da.

Unter den Franzosen fällt Charles Cottet auf, der zum ersten Male nach Wien kommt. Er ist 1863 in Puy geboren, seine Lehrer waren Puvis de Chavannes und Roll. Im Luxembourg hängt von ihm das Bild: „Abendstrahlen, Hafen von Camaret.“ Ein Sonnenuntergang in demselben Hafen ist auch hier zu sehen, und zwar mit einer Mannigfaltigkeit von Purpurtönen, die das Auge berauscht. Überhaupt malt Cottet meist die bretonische Küste und ihr Leben. „Au pays de la mer“ nennt er eine solche Serie. Voriges Jahr hat er im Salon des Champ-de-Mars mit seinem großen Dreibild aus dem Seemannsleben den Vogel abgeschossen. Seitdem steht er in erster Reihe. Er ist auch der Häuptling der „bande noire“, die sich kürzlich auf dem Marsfelde gebildet hat, um nach so viel Hellmalerei wieder einmal ins Schwarze zu steigen. Und wie schwarz weiß Cottet zu sein! Das ist nicht mehr die leuchtende Farbenfinsternis von Théodule Ribot, sondern die reine Schuhwichse, und zwar ungebürstet, glanzlos. Das Bild: „Trauertag“ ist hier ein gutes Beispiel dafür. Natürlich hat der hochbegabte Künstler, der trotzdem ein Farbenseher ist, sein Schwarz in der Natur gefunden. Es ist die Tracht der Weiber und wird durch das Weiß der Hauben nur noch trostloser. Die „Nachtwache bei dem toten Kinde“ zeigt, wie sich eine aus diesen Dingen aufgebaute Skala macht. Übrigens ist selbst dieses Schwarz lichtdurchlässig, wie in der lebensgroßen Figur der „blinden Alten“. Dieses Bild ist für die Wiener besonders interessant als ein Beweis, wie außerordentlich genau Theodor v. Hörmann dieses Tageslicht und die Farben des Pflasters, der Haustünche und des Meeres getroffen hat. (Z. B. in der „Straße zu Dieppe“, die auf seiner Versteigerung vorkam.) Es finden sich dann gute Bilder von Lagarde, Berton, Billotte, Roger, Raffaelli; dieser besonders geistreich, auch in dem Weiß-auf-Weiß des Bildes „Die Genesende“, wo so scharf gezeichnet wird. Fernand Khnopff hat wieder mehrere seiner Kostbarkeiten geschickt. Das superfeine Bild: „Weihrauch“ hat man hier schon als große Studie gesehen. Der kleine blonde „Page“ ist echtes Quattrocento von heute. Die „Sage von den Haaren“, von den „langen roten Haaren“, die gleich Flammen an der goldenen Rüstung ihrer so viel schönen Gleichgültigkeit hinanleckten“, ist eine ur-Khnopffsche Phantasie von ganz delikater Durchführung. Und die „schlummernde Medusa“ mit ihrem unheimlich weichen samtigen Nachtvogelgefieder ist eine treffliche Probe seiner Art, Fabelhaftes mit einem Realismus vorzutragen, daß man es am liebsten gleich glauben möchte. Schließlich sind der Ausstellung soeben zwei neue, ganz wundersame Bilder von Anders Zorn einverleibt worden. Das eine ist eine Freilichtstudie von Nacktem

in Grün; ein weiblicher Akt von lebendigster Tonwirkung, die durch einige leichte Streiflichter von Sonne gehoben wird. Das andere Bild stellt ein blondes Mädchen (Halbfigur) in weißem Nachtgewand am Fenster vor, dessen Licht sie förmlich durchströmt und umfängt. Die scheinbare Durchsichtigkeit infolge der Reflexe ist so groß, daß man staunt, wie der Künstler dabei doch diese solide Körperlichkeit festhalten konnte. Ein rotes Band und ein grüner Stoff bilden das Beiwerk; sie gehen plötzlich auf, wie zwei Quellen von Farbe, deren Gegenwart den ganzen Raum innerhalb des Rahmens mit Vibration erfüllt.

Auch ein Zimmer voll erlesener Plastik hat die Sezession aufzuweisen. Der Brüsseler Meister van der Stappen hat eine ganze Reihe seiner neueren Werke hergebracht. Die elfenbeinerne Jeanne d'Arc (sie ist eigentlich keine) ist auch dabei, auf ihrem silbernen Sockel voll Schlangen, zwischen die ein Dämon niederstürzt. In solchen Vermählungen zweier Materialien ist ja van der Stappen Virtuose. Elfenbein eignet sich übrigens gut für die große einfache Form der gewappneten Mädchenfigur; es verleitet nicht, wie Holz, zum Spielen mit scharfen Instrumenten. Ferner sind Büsten da, Studienköpfe, Statuen, Nacktes, Kompositionsskizzen, höchstes Hochrelief. Eine Mutter, die im Stehen gebückt ihr Kind nährt, ist eine treffliche Gruppe, die übrigens in Bronze weit frischer wirkt, als in Marmor. In der breiten, auf das Ganze gehenden Behandlung merkt man da wohl Meunierschen Einfluß. Strenge Anmut, dieser Nationalzug der belgischen Schönheit von heute, zeichnet einige weibliche Büsten aus: „Das Weib des Fischers“ aus dem uralten Städtchen Veere, und „die Tochter des Fischers“, ein gar liebes Köpfchen, wie es in seiner nationalen Haube so über das Betpult geneigt ist. Sehr malerisch wirkt die Kolossalbüste eines Gegeißelten, mit weit hervorfallendem Haar und tiefen Augenhöhlen; groß und edel die weibliche Büste: „Resigniert“. Eine Reihe kleiner Skizzen zu großen Gruppen an neuen Denkmälern in Brüssel sind in Bronze gegossen; heute, wo man auf die Frische des ersten Einfalls, als unmittelbaren Ausfluß der Persönlichkeit, soviel Wert legt, setzt man sich über die Materialwidrigkeit dieses Verfahrens hinweg. Man bedauert höchstens, daß man nicht gleich den Gedanken selbst in Erz gießen kann. Übrigens genügt ein Blick auf Rodins lebensvolle Büste des Bildhauers Falguière, um die Berechtigung solcher Abgüsse zuzugeben. Wäre es da nicht schade um jeden Fingerdruck, der verloren ginge? Sie ist zwar keine Skizze, sondern die durchdringendste Naturstudie, aber wie voll ist sie vom schaffenden, hantierenden Augenblick. Im Vergleiche damit möchte man sagen, in den früheren stilisierten Oberflächen müsse der Charakter mit Mann und Maus untergegangen sein — was er übrigens bekanntlich nicht tat. Carabin und Nocq haben wieder allerlei witzige Plastik gesandt, ersterer auch den originellen vorjährigen Eckschrank. Der junge Louis Dejean, gewiß ein begabter Künstler, macht sich durch eine Anzahl Statuetten von hochpariserischen Weiblichkeiten bekannt, denen er durch irgendein drastisches Bewegungsmotiv und allerlei bauschige Vermummungen

einen scherzhaften Reiz gibt. Boulevard Tanagra. Der Leipziger Karl Seffner bringt eine Reihe Porträtbüsten in Marmor und Bronze. Er arbeitet alles überaus fleißig durch und tönt es dann schlecht und recht, aber es fehlt ihm der Funke. Ein Marmorkopf, wie der des Professors Wiedemann, der bis auf das letzte Hautfältchen durchphotographiert ist, wird im Publikum viel gepriesen; auch die Greisenköpfe Balthasar Denners waren einst sehr bewundert. Aber ist denn der Bildhauer ein Faltenregistrierapparat? Rodin gibt den Geist der Form, die Bewegung von innen heraus, den Nervenzustand und die Lebenserfahrungen. Die Seffnersche Büste Max Klingers, die wir schon von Dresden aus besprochen haben, läßt diese innere Welt besonders schmerzlich vermissen. Seffner bildet mit großem Fleiß die Oberfläche Max Klingers ab. Nicht uninteressant sind einige Köpfe von Richard Luksch (Dachau) und Elsa v. Kalmar (München). Und vorgestern hat sich auch Frau Therese Feodorowna Ries mit zwei neuesten Werken eingefunden. Das eine ist eine kleine Bronzegruppe: „Der Kuß;“ ein männlicher und ein weiblicher Akt, aufrecht aneinander gepreßt. Die bessere Hälfte ist die Frau, bis auf die steife Symmetrie der beiden Arme, die sich henkelgleich rechts und links an den Kopf des Mannes ansetzen. Überhaupt leidet die Gruppe an zu vielen Parallelismen und verliert darüber ihre Bewegung. Das andere Werk der rastlosen Künstlerin ist eine große Gipssache: „Die Unbesiegbaren.“ Vier halbnackte Männer ziehen, nicht sehr angestrengt, an dicken Seilen und bilden mit ihren symmetrisch geordneten vier Köpfen einen etwas akademischen Bau. Warum die „Unbesiegbaren“? Meunier hat solche Reliefszenen aus dem Arbeiterleben gemacht, aber aus der Kraft und Empfindung eines Meunier heraus. Frau Ries ist ein Talent, das seit Jahren seine Richtung sucht, am liebsten in der Nachahmung irgendeines Kraftgenies. Hat sie in sich selbst noch nichts gefunden? Befriedigen sie diese vier sehr mäßigen Anatomien und ihre bedeutungslose Zusammenstellung wirklich? Schade, daß sie in dem Wahne lebt, Männerarbeit tun zu sollen. Dafür ist sie nicht geboren.

Und nun nur noch ein Wort über die sehr interessanten architektonischen Entwürfe Friedrich Ohmanns. Er ist ein Meister der Barocke und man bedauert ordentlich, daß sein prächtiges Marstallgebäude nicht irgendwo im Neu-Wien der vorigen Epoche steht. Aber auch seine originelle, ja lustige romanische Pfarrkirche möchte man ganz gern in Grinzing oder Pötzleinsdorf sehen. Sein Magdeburger Museum mit dem originellen Eckturm ist sogar ausgeführt. Ohmann leitet jetzt den Burgbau und ist dazu gewiß der richtigste Mann. Schade, daß er nicht etwas früher an diese Stelle geraten ist; es wäre dann mancher bittere Fehler nicht geschehen.

(5. April 1900.)

Der Protest gegen Klimts „Philosophie“.

Nun hat man endlich die vielbesprochene Petition gelesen, in der 87 Professoren glauben, gegen Klimts „Philosophie“ protestieren zu müssen. Es ist ein gewundenes Schriftstück voll behutsamer Vorbehalte und Verwahrungen, die zum Teil durch die laut genug gewordenen Zeitungsstimmen veranlaßt sind. Geist und Form des mühsamen Elaborats verraten deutlich genug, daß die Urheber, deren jeder in seiner besonderen Wissenschaft ja mehr oder weniger bedeutend sein mag, mit der bildenden Kunst nur die herkömmlichsten äußerlichen Berührungspunkte haben. Wenn man alle diese Namen von gutem, besserem und bestem Klang so unbedenklich unter der Eingabe stehen sieht, fragt man sich unwillkürlich: Würde einer dieser Herren sich entschließen, seinen ehrlichen wissenschaftlichen Namen allein unter diese Ausführungen zu setzen, wenn sie als Aufsatz in einem kunstwissenschaftlichen Fachblatt, etwa der „Zeitschrift für bildende Künste“, erscheinen sollten? Schwerlich würde es einer wagen. Da aber dieses Prosastück „bloß“ eine Petition an ein Ministerium ist und „alle“ unterzeichnen, kann dem einzelnen nicht viel geschehen, er geht also leichten Herzens mit. So mancher der Herren hat übrigens vor- oder hinterher privatim versichert, daß er es eigentlich gar nicht so schlimm meine, auch von Kunst weiter nichts verstehe, und es ihm im Grunde ganz einerlei sei, was für ein Bild da oben hänge, wo er ohnehin nie hinaufschaue.

Wie alle Laien in bildender Kunst, klammert sich die Petition hauptsächlich an Inhalt, Symbolik und Komposition des Bildes. Die Herren sind eben in einer Zeit der Anekdotenmalerei erzogen, die in Form einer klar erzählten Handlung oder eines deutlich illustrierten Programms auf ein großes, nicht künstlerisches Publikum wirken wollte. So bemängeln sie (erklären aber, es nicht zu tun) die „Auswahl der Begriffe, mit denen der Künstler wohl den wesentlichen Inhalt der in der philosophischen Fakultät vereinigten Disziplinen zu erschöpfen gedachte“. Der naive Farbenseher und Stimmungsempfinder Klimt — und solche Erschöpfungsabsichten! Die Herren können es sich eben absolut nicht vorstellen, daß jemand eine Wissenschaft nicht wissenschaftlich, sondern künstlerisch empfindet. Was die Professoren „Inhalt“ nennen, ist doch bei dem Maler nur ein Ungefähr, weil man in den Katalog irgendein annäherndes Wort setzen muß. Das ganze Geschehnis auf dem Bilde ist nicht mehr, als wenn ein Komponist eine Symphonie „eroica“ oder „pastorale“ nennt, bloß um den Schlüssel zu seinen dermaligen musikalischen Vorstellungsreihen zu geben. Klimt hat da eine „philosophica“ gemalt, und wird noch eine „hygienica“ malen, ohne von Philosophie und Hygiene mehr Positives zu wissen, als Beethoven von Napoleons Kriegskunst oder von Landwirtschaft und Viehzucht. Die ganze Untersuchung der Professoren über das wissenschaftliche Programm Klimts ist zwecklos, denn Klimt hat kein solches, sondern bloß eine wogende malerische Empfindung

von einem hellen Kopf und einem dunklen Rätsel, an denen ein Strom von Leben verworren vorübertreibt. Wenn die Professoren untersuchen, ob das nicht doch eigentlich mehr „Metaphern“, „hieroglyphische Zeichen“, „Gleichnisse“ und „Rätselaufgaben“, als „künstlerische Anschauungen“ sind, so beweisen sie bloß, daß ihnen jede künstlerische Anschauung der Sache fehlt. Sie bleiben steif und fest dabei, Klimt habe eine „Gedankenmalerei“ (mit Durchschuß) beabsichtigt, da ihm doch bloß eine Farbenmalerei vorschwebte.

Sie kritisieren aber auch die Komposition. Alle Nichtbilderkenner tun das, denn es ist das einzige Technische daran, wovon sie glauben, daß es ihnen zugänglich sei, weil sie es flottweg nach den Gesetzen der Logik oder des sogenannten gesunden Menschenverstandes beurteilen. Nun, über Komposition hat man jetzt auch andere Begriffe, als in abgelaufener akademischer Zeit, deren Kompositionslehre, ebenso wie ihre Perspektive und noch verschiedene akademische Disziplinen, viel von ihrem Ansehen verloren haben. Die Professoren klagen bei Klimt über „Äußerlichkeit“ der Komposition, „mangelnde Einheitlichkeit der Idee“, „zerfahrenen Aufbau“, aber auch (da Anatomen unter ihnen sind) über „unklare Bewegungen, gekünstelte Formen und zahlreiche Mißbildungen der menschlichen Leiber“. Mit welchem Rechte tun sie das, da sie einige Zeilen später selbst feststellen (allerdings im Sinne einer Beschwerde), daß bei der Höhe des Saales „die Formen völlig unklar werden müssen“ und „die hinschwebenden menschlichen Gestalten als ein unentwirrbarer und in seiner Bedeutung ganz unerkennbarer Knäuel“, als ein „hellerer Streifen im Dämmerlichte des Ganzen“ erscheinen werden? Wenn man die bemängelten Details ohnehin nicht wahrnehmen kann, wozu sie bemängeln? Damit fällt übrigens auch ein gewisser, stark betonter Einwand gegen das Unschickliche einzelner Motive; sie werden ja bei der Höhe des Saales ohnehin „in ihrer Bedeutung ganz unerkennbar“. Aber was die Professoren als Fehler bezeichnen, ist eben die Wirkung, auf die der Künstler ausgeht. Der Zug von Menschengestalten soll wirklich nur als ein heller Streifen inmitten „eines farbigen Nebels“ wirken. Und zwar als ein Streifen von ganz besonderem malerischem Reiz, dessen Linienzug und Massenverteilung, dessen ganze Gliederung mit allen seinen Aus- und Einbuchtungen, Schwebungen und Gleitungen eine Meisterleistung von „Empfindungslinie“ und von Rechnung mit Farbenwerten ist. Das freilich können die 87 nichtmalerischen, d. h. nicht malerisch angelegten und erzogenen, Fachmänner ebensowenig empfinden, als ein nichtmusikalischer Mensch gewisse spezifische Schönheiten der Musik erfassen wird. Zu solchem Erfassen muß man gar nicht ausübender Maler oder Musiker sein, man muß nur den malerischen oder musikalischen Sinn von Hause aus besitzen und durch Erfahrungen in dieser dem Individuum kongenialen Sphäre entwickelt haben.

Also ein für allemal: Klimt hat nicht „das begrifflich Gedachte in sinnliche Anschauung umsetzen“ wollen, wie die 87 sehr geehrten Nichtkünstler sich das vorstellen, sondern er hat einen malerischen Farbenfleck an jene Decke gesetzt, der den Begriff Philosophie nur

als ein Apropos benutzt, wie ja der Text auch bei vielen Musikstücken nur Anknüpfungspunkte für die musikalische Erfindung gibt. Das Wort gibt nur das Ziel an: wohin die Fahrt, oder auch nur die Richtung. Übrigens ist es endlich Zeit, einen Haken auszureißen, an den die Klimt-Widersacher immer wieder ihre unkünstlerischen Bedenken hängen. Auch die Professoren klammern sich an ein paar erläuternde Worte des Katalogs, die sie als „offizielle Interpretation“ des Bildes bezeichnen. Nun, an dieser Erläuterung ist Klimt ganz unschuldig. Schreiber dieser Zeilen ist der Schuldige. Er war zufällig dabei, als der Katalog angesichts der Kunstwerke zusammengestellt wurde, und da die Meinung vorherrschte, daß das Publikum vor dem Bilde Klimts ratlos stehen werde, empfahl er die Beifügung einiger erklärender Worte, was ja auch bei vielen historischen Bildern geschieht. Er formulierte dann diesen kurzen Text, der auch mit einer leichten Änderung in den Katalog gelangt ist. Klimt selbst hätte vielleicht andere Ausdrücke gebraucht, im Wesen wären sie auf das nämliche hinausgekommen, denn so unverständlich, wie man das Bild machen will, ist es nicht. Ein heller Kopf, an dem ein Chaos von mehr oder weniger gegliedertem Leben vorübertreibt, das ist das Ganze. Für den Künstler war es vor allem eine interessante malerische Fleckwirkung. Wenn die Professoren immer wieder die „dekorative“ Wirkung bezweifeln, so gebrauchen sie das unrichtige Wort, denn sie meinen regelmäßig die „allegorische“ Wirkung. Sie sagen: „Von einer dekorativen Wirkung der Gestalten kann also keine Rede sein, höchstens von einer dekorativen Wirkung der Farbe.“ Höchstens! Als wenn das nicht die Hauptsache wäre! Was sie unter „dekorativer Wirkung der Form“ verstehen, die bei der Höhe des Saales verloren gehe, ist im Grunde nur die allegorische Bedeutung, der begriffliche Inhalt der Szene. Sie möchten durchaus, als richtige Professoren, eine haarscharfe Definition der Philosophie gemalt sehen. Daran denken sie nicht, daß die verhältnismäßig kleine Aula gar keinen Standpunkt für die Betrachtung eines Deckengemäldes bietet. Man müßte nur ziemlich senkrecht über sich hinaufschauen, auf die Gefahr hin, die Verbindung seiner Halswirbel zu lockern. Das Thema der unpraktischen Deckenbilder ist überhaupt eines, mit dem die moderne Kunst sich noch klärend zu beschäftigen haben wird. Was hat man denn von hochschwebenden Bildern, die ohne Schmerzen gar nicht zu sehen sind? In der Sixtinischen Kapelle legen sich die Leute rücklings auf den Boden, aber auch nicht alle, obgleich es sich um Michelangelo handelt. Klimt tut also ganz richtig, was heutzutage gerechtfertigt ist. Er setzt malerisch interessante, farbige Flecke an den Plafond, die als solche nach allen Seiten dynamisch wirken, ohne daß jemand sich sonderlich um ihren sachlichen Inhalt kümmert. Welcher Reisende fragt denn im Palazzo Soundso nach der Bedeutung einzelner Figuren in einem Deckenbilde von Tiepolo? Ob die Figur im roten Mantel die Güte oder die Staatskunst bedeute, ist ihm ganz gleich, und selbst der Cicerone merkt sie sich nicht genau.

Es ist übrigens sehr bezeichnend, daß seinerzeit, als Canon im Treppenhause des naturhistorischen Hofmuseums seinen „Kreislauf

des Lebens" enthüllte, keinerlei Professoren sich zu einer sensationellen Agitation dagegen zusammentaten und in keinem geharnischten Protest dem Unterrichtsminister erklärten, dieser Canon stelle sich das ganz falsch vor und habe offenbar nicht einmal Moleschotts „Kreislauf des Lebens" gelesen. Das ist, weil Canon hübsch in der historischen Nachahmung blieb und eine hübsch mit Vorbildern belegbare Rubensszene malte. Ist diese etwa „verständlicher" als Klimts „Philosophie"? Die 87 mögen sie doch gefälligst haarklein erklären, wie sie es bei Klimt verlangen. Und viele von ihnen waren schon damals Professoren. Der springende Punkt ist eben der, daß die dumpfe Feindseligkeit gegen das Moderne, gegen die „sogenannte Sezession" (wie die Petition geringschätzig sagt), hier endlich ein Ventil gefunden hat. Die Protestpartei beteuert zwar in einem fort, daß sie nichts gegen die Sezession habe, aber sie tut es wie jener rückschrittliche Gymnasialdirektor in Max Dreyers „Probekandidat": „Individualismus, persönliche Auffassung, ja, aber innerhalb der Grenzen des Erlaubten." Die Herren wollen zwar nichts dawider haben, daß Klimts „Philosophie" in eine staatliche Galerie gehängt werde, aber sie glauben nicht, daß die Zukunft ihm „einen Platz auf der geraden Linie der gesunden Aufwärtsbewegung" anweisen, sondern das Bild bloß als einen „Nebenschößling" und ein Zeugnis des „Gärens" betrachten werde. Was verstehen sie denn aber unter ihrer „geraden Linie der gesunden Aufwärtsbewegung"? Das direkte Herkommen von der alten Schulkunst, in deren Bewunderung sie aufgewachsen sind. Einen neuen Canonschen „Kreislauf" mit den gewohnten allegorischen Gliederpuppen. Und woher wissen eigentlich die Herren, wie die Zukunft urteilen wird? Wer sagt ihnen, daß die „Generationen, die späterhin ihre Festakte in diesem Saale feiern" sollen, nicht mit dem größten Interesse zu dem Bilde Klimts aufschauen werden? Wie können sie wissen, was diesen Nachkommen zu „stimmungsvoller Freude und Erbauung" gereichen wird? „Leider", sagen sie, habe man die Decke nicht gleich, als sie gebaut wurde, auch ausgemalt, was damals „mit Leichtigkeit" zu machen gewesen. Nun, wir sind froh, daß es damals nicht geschehen ist. Wir haben von damaliger Deckenmalerei gerade genug in Wien — und an Makart hätte man sich doch schwerlich gewendet, denn der war den damaligen Kunstmächten nicht Professor genug. Also freuen wir uns, daß ein paar Flächen für Klimt und seinesgleichen verfügbar geblieben.

Übrigens — nach den Worten, die kürzlich im Kunstrat mit allem Gewicht der Kompetenz gesprochen worden, ist ja die ganze Äußerung der 87 nur eine Privatansicht. Die Petitionsfreiheit sei niemandem verkümmert, aber wenn so ernste Männer der Wissenschaft sich zur Durchführung eines Gedankens verbünden, sollte dieser Gedanke doch ein lebensfähiger sein und nicht mit so auffallendem Apparat aus der Sphäre der bewußten Unmaßgeblichkeit hervorgehen. Die Universität Wien hat sich mit dieser Aktion keinen Ruhm erworben.

(18. Mai 1900.)

Hans Makart und die Sezession.

Sechzehn Jahre sind es, seit Hans Makart eingegangen ist in eine Welt, wo das Makartrot nicht grau wird, der Asphalt nicht in Fluß gerät und die Bilder nicht reißen. Seither ist eine neue Malerei entstanden. Wenn man in eine moderne Bilderausstellung tritt, ist es, als habe Makart nie gelebt. Er ist auch diese Zeit her weidlich geschmäht worden, als sogenannter Überwundener, aber nicht gerade von Überwindern. Nun, er macht jetzt jene gewisse Zeit nach dem Tode durch, wo der Mensch wirklich tot ist, nichts weiter als tot; er und sein Leben und sein Können oder Gekonnthaben. Später einmal kommt die Auferstehung. Denn was „ist", geht vorüber, wir sehen es ja vorübergehen, schwankend, hastig; nur das Gewesene „ist" wirklich, denn es bleibt, ja es kommt leise heran, in die persönliche Schweite jedes einzelnen.

Ich glaube, für Makart wird diese Zeit bald anbrechen. Bis nur erst die neue große Kunst fertig ist, also einen alten großen Künstler verträgt.

Ich glaube, wenn Makart nicht mit vierundvierzig Jahren gestorben wäre, die Jungen in Wien würden ihn als ihren Puvis de Chavannes ehren. Als den Alten, in dem es ewig jung bleibt, weil er der wirkliche Künstler ist, nichts als Künstler.

Man stelle sich vor, daß heute ein junger Mensch in der Sezession mit Makarts „modernen Amoretten" als Erstlingswerk aufträte. Es wäre nur ein Schrei: der große moderne Maler ist endlich geboren! Der Maler und Nur-Maler; der durch und durch Dekorative; der Mann des Rausches, der Vision, des Welterschaffens aus Eigenem. Die Wiener würden sagen: es ist uns da ein Brangwyn geboren worden, vielleicht auch noch mehr.

Jetzt, hinterher, wo sein ganzes Werk vorliegt, rechnen die Leute, wie sie schon sind, erst seine Passiven aus, und dann die Aktiven, die sie nach dem jetzigen niedrigen Kurswerte einstellen. Die nächste Nachwelt stellt solche Bilanzen immer so ungünstig als möglich auf. Sie hat sich ja daran schon als Mitwelt gewöhnt. Was war denn das ewige Gekrittel an Makart? Er zeichne nicht korrekt, er charakterisiere nicht, seine Menschen seien puppenhaft, seine Gesichter maskenhaft, seine Fleischfarbe grau und fahl, überhaupt seine Natur nicht natürlich, das Ganze „nur" ein Farbenrausch, „bloß" ein Feuerwerk, alles „nichts als" dekorativ.

Nur, bloß, nichts als.

Als ob Farbenräusche billig wie Brombeeren wären, und Feuerwerke auf der flachen Hand wüchsen, und die großen echten Dekorativen zu Dutzenden herumliefen. Man machte ihm zeitlebens den Vorwurf, daß er nicht Eigenschaften besaß, die das Gegenteil seiner Eigenschaften bilden. Daß er nicht sein eigener Antipode war. Es ist, als verunglimpfe man Menzel, weil er ein klarer Zeichner und Former sei und sich nie einen Farbenrausch antrinke. Die eine Seele schließt die andere aus.

Es ist eine wesentliche Fähigkeit der Modernen von heute und morgen, daß sie die Natur wieder ornamental sehen können. Sie sagen heute „ornamental“, früher sagte man „dekorativ“. Das Ornamentale lebt mehr in der Linie, das Dekorative mehr in der Farbe. Die Modernen ergehen sich in Gefühlslinien, Hans Makart erging sich in Gefühlsfarben. Seine Kunst war nicht Gedanke, sondern Gefühl; reine Ausströmung, wie Musik ohne Text. Das ist eigentlich ungemein modern. Und höchst modern war auch die Naivität, mit der er sein persönliches Gefühl als das universale Weltgefühl empfand. Er war bis in die letzte Faser naive Persönlichkeit und jede seiner Äußerungen persönliche Naivität. Er hatte den Mut — nein, es war gar kein Mut — oder die Folgerichtigkeit — nein, es war auch keine Folgerichtigkeit, sondern für sein Wesen einfach das unbewußt Selbstverständliche, die ganze Welt von einem Gesichtspunkte anzusehen. Von seinem Gesichtspunkte. Also die ganze Welt als ein großes dekoratives Etwas, an dem der Schein die Hauptsache, die Grundlagen aber gleichgültig waren. Und Hans Makart gab Hans Makart den Auftrag, dieses unendliche dekorative Gemälde so rasch als möglich zu malen. Und er ging daran, wie ein großer Moderner von heute, ohne rechts und links zu schauen, rein wie ihm zumute war. Er kehrte sich nicht an Philister, Schöngeister und Kritiker, nicht einmal an Kunsthändler oder etwaige Besteller, sondern malte die Welt, wie sie in ihm lag. In seinem dekorativen Auge waren Mensch und Kürbis, der leuchtende Gott und die schwarzweiß gestreifte Ziege gleichwertig. Ein demokratischer Pantheismus und Panatheismus ging durch die Natur, von der er sich umspült, gestreichelt und gehetzt fühlte. Durch sein ganzes All strömte ein einziger, einheitlicher Strom von Farbigkeit, als sichtbare Leidenschaft, als optische Lustempfindung. Und was sich in diesen Strom tauchte, nahm alles eine Farbe an, eine überaus vielfarbige Farbe, die Makartfarbe. In ihr war ein unablässiges Kommen und Gehen von Flimmer, ein Flackern von Flamme, ein Knistern und Sieden und Glühen ohne Ende. Diese brodelnde, gärende Welt von Sichtbarkeit sichtete er nach seinem besonderen Trieb, als ein eigen waltender Farbeninstinkt. Er war sich selbst Natur genug, um die ganze Umwelt von jenem einen und einzigen Gesichtspunkt aus neu zu organisieren.

Er war ja das große Original in einer nichtoriginalen Welt. Die ganze Welt und die ganze Kunst war durch fünfzigjährige historische Kunstentwicklung kostümiert. Es gab nichts anderes. Was blieb ihm also übrig, dem Selbstmenschen, dem Willkürlichen, dem innerlich Ursprünglichen? Er kostümierte das Kostüm. Er war stärker als die herrschende Lüge, und belog sie. Er betrog den Trug. Er verkleidete die Dinge ineinander, indem er einem Ding die Farbe des anderen gab. Seine Kürbisse sehen aus wie getriebenes Goldgerät, seine Meeresbrandung wie Schwärme von Perlmuttermuscheln, sein Wald wie altersbraunes Tropfgestein und silberschimmerndes Korallengezweig, seine Vögel wie Schmucksachen für Giganten, seine Menschen wie Arabesken, die lachen und umarmen können und sich in verliebten Anspielungen auf die schönsten Wienerinnen und ihre abenteuer-

lichsten Abenteuer bewegen. Und wie er alle Formen und Farben in einander verkleidete, kostümierte er auch die Nacktheit als eine andere Art von Blöße, die den Korrekten die Augen empörte und den akademischen Akt zum Narren hielt. Makartsche Nacktheit — die Papiernen verschrien sie als unsittlich, die Ledernen als unwahr, aber sie war beides nicht, sie war eben das ungewöhnlichste Kostüm, aber, wie alles Makartische, ein Phantasiekostüm: Traum, Schaum, Seifenblase. Der Traum des Sehnerven, das ist ja Makarts ganzes Werk.

Auch er selbst war zeitlebens kostümiert. Nicht bloß äußerlich, wie ein Schauspieler, sondern vor allem auch innerlich. Er trug das Kostüm eines Fürsten und Milliardärs. Er war nicht, wie Tizian, der kluge Geschäftsmann, der an Karl V. die jammervollsten Briefe über seine finanzielle Bedrängnis schrieb, um für seine Waldungen im Ampezzotal einträgliche Vorrechte zu ergattern. Er war ein in Gold wühlender Fürst, wie Lorenzo Magnifico, und entwarf, wie dieser, fabelhafte Festzüge. Er kostümierte das ganze Leben als Märchen, Wien als Bagdad; so lange er lebte, sollte das Jahr 365 Tage und 1001 Nächte haben.

Das war seine Vision von der Welt. Und dieser Nichtfürst und Nichtmilliardär, dieser kleine Visionär hatte seinen Tag der Allmacht, an dem er die Welt zwang, sich selbst so zu sehen, wie er sie sah. Nicht nur seine engere Welt, unser Wien, sondern auch die „weite, weite“, die dort draußen, wo die Nichtphäaken wohnen, die Nüchternen und Praktischen. Die deutsche Philisterfrau trug Makarts Farben und Trachten, jedes Zimmer in Mitteleuropa wollte ein klein wenig wie Makarts Atelier aussehen, jeder Aufmarsch von Leuten wollte ein bißchen Festzug sein. Es ist nicht zu viel gesagt: Makart war der suggestivste Maler, den unser deutsches Jahrhundert gesehen. Nur er hat eine wirkliche Epoche gemacht, eine „Makartzeit“. Einer allein, in einer anderen Kunst, kommt ihm an dämonischem Rattenfängergenie gleich; Richard Wagner.

Es gibt andere große Künstler und hat welche gegeben; Böcklin, Lenbach, Menzel, Klinger, sie haben den Geistern Bewegungen mitgeteilt, die sich in neuen Parabeln und paradoxen Kurven ergehen. Aber den seltsam allgemeinen Wahn, der von Makart ausging, hat keiner ausgestreut. Den Wahn zum Schönen, meinetwegen zum mißverstandenen und angeblichen Schönen, zum Talmi-Schönen, zu einem falschen Ewig-Schönen, aber doch den Schwung hinauf zu Etwas, das es gar nicht gibt. Es war wie eine Zeitkrankheit, eine nervöse Krise der Menge, die ihren Augenblick haben mußte. Erst nach dieser Orgie von Atelierfarbe, nach diesem trunkenen Verpuffen von allen Schätzen, welche die alte historische Ästhetik in Museen, Ateliers und Gehirnen aufgehäuft hatte, war tabula rasa gemacht für Neues.

Makart verbrannte sich mit allen seinen Schätzen und Weibern auf prächtig flammendem Scheiterhaufen. Mit ihm geht die Renaissance der Renaissancekunst, deren Tempel unsere Galerien sind, in Rauch auf. Es wird kein Begabter mehr so malen, formen und bauen.

Der alte Wahn geht, der neue Wahn kommt. Was täte die Welt ohne Wahn? Es gab unglückliche Zeiten, nach dem Empire zum

Beispiel, wo nicht gleich der „neue Glaube“ bereit stand. Da riß eben alles ab und die Welt ging sich selber verloren. Uns geht es besser, wir haben bereits unseren neuen Wahn. Er wurde schon zu Makarts Lebzeiten geboren, auf den Inseln des Westens und Ostens. Die englischen Präraphaeliten und die Japaner haben dem Globus von seinen zwei Enden her einen neuen Anstoß gegeben; er dreht sich seitdem in anderem Rhythmus. An die Stelle des Makartstils ist der Sezessionsstil getreten. Ich sage Sezession, denn es gibt doch kein verständlicheres Wort für all das Viele, das in einem solchen Ausdruck anklingen soll. Es ist zufällig geworden, ein ungeschicktes Fremdwort, wie ja auch „Renaissance“, aber es ist bereits mehr als Klang, es rührt auch an das Auge.

Wenn Makart heute lebte! Oder gar heute jung wäre!

Ich glaube, Makart wäre das Haupt irgendeiner Sezession. Nämlich keiner Komparserie von schwachen Anlaufnehmern und Nachversuchern, sondern das Haupt der Könner und Wager, die sich einfach heute im Heutigen suchen, wie man eine Epoche früher sich im Längstvergangenen glaubte finden zu müssen. Auch zur Zeit Makarts gab es nur Längstvergangenes, weil man die verloren gegangene Maltechnik wiederfinden wollte, die aber sollte irgendwo in der Bildergalerie versteckt sein. Aber die Temperamente durchbrachen selbst Schulprogramme, die sie sich selber gemacht hatten. Böcklins ganzes Malerleben ist ein stetes Fortexperimentieren; Lenbach ist sehr nach und nach der virtuose Fischer im Trüben geworden; Makarts Bilder experimentieren noch nach seinem Tode weiter, und mit ungleichem Erfolg.

Aber wie original war er von allem Anfang an. Man gehe in Nikolaus Dumbas berühmtes Makartzimmer und denke darin an irgendein Gemach des Dogenpalastes mit Bildern von Tintoretto und Paolo Veronese. Man hat den Eindruck, als stünde man in einer Stanza della Nervosità. Die Maler Alt-Venedigs hatten keine Makart-Nerven. Wenn er auch in ihre Farbentöpfe langt und ihre Pracht über Wiener Wände verbreiten will, es wird etwas ganz anderes daraus. Ein anderer Schiller und Schimmer stiebt von seinen Stoffen und seinem Nackten, ein Phosphoreszieren und Irisieren, ein fieberisch gesteigertes Detailleben des Lichtes. Die magistrale Ruhe, mit der jene Meister ihre Paste groß und breit, förmlich episch hinsetzten — Tizian war ja ein Epiker der Palette — ist bei Makart nicht zu finden. Der einzelne Strich, den er hinzieht, ist tatsächlich schon facettiert und blitzt in Lichtern. Das ist der persönliche Erregungszustand in seinem Handgelenk, aber auch der spezifische Wiener Stegreifgeist, dieser Kobold, der auch den Walzer erfunden hat und im Fasching als Prinz Gschnas auf die Maskeraden geht. Makarts malerische Handschrift ist schon ganz fin de siècle. Selbst wo die Pranke des Löwen fehlt, ist seine Klaue sicher zu merken. Er war von denen, die keine Schule haben und keine machen. Sie regen nur die Luft auf und werfen ihr Fieber in die Menge, daß sie plötzlich ein Erlebnis hat und dann auf lange Zeit für alles Zahme verdorben ist.

Mit dieser ganz persönlichen Weise von Empfindung und Arbeit war Makart der unmittelbare Vorläufer einer Zeit, die ihr ganzes Programm auf die Persönlichkeit gründen sollte. Statt der Schule das Selbst, und das Leben der einzige Lehrer. Wir sehen Makart von einem freien Kolorismus seiner Jugend, dem echten Makartismus, zur venezianischen Renaissance, zu Rubens, zum Rokoko, zum Empire gelangen. Wahrhaftig, er war auf dem geraden Wege zu uns, als ihm das Licht ausging. Heute wäre er sechzig Jahre alt und ein Moderner. Mit welcher Wonne würde er sich als Mann ohne Vorurteile in der Bewegung tummeln, in einer Kunst, die, wie sein Traum gewesen, das ganze Leben zu durchdringen beginnt.

Seine Parze wollte es nicht.

Vor einigen Monaten sah ich in Berlin seine „Caterina Cornaro“ wieder. Ein Jugendwerk, das also, wenn es nach seinen Gegnern ging, längst im Asphaltmeer ertrunken sein sollte. Rechts und links daneben hängen zwei ebenso große Bilder, auch von sogenannten Koloristen. Aber Caterina schlägt alles. Es ist überhaupt in dem ganzen Museum, das Böcklinzimmer mit inbegriffen, kein Farbenfleck von solcher strahlender Wärme, wie dieses Stück Leinwand, das „Caterina Cornaro“ heißt.

Und mit dieser Kraft kommt man auf die Zukunft.

(14. Juni 1900.)

Ludwig von Hofmann.

Wenn man diesen Namen ausspricht, ist man mit einem Schlage in eine vierte Dimension versetzt. In eine malerisch-poetische Dimension, in der es keine „Leute“ und keine „Welt“ gibt, sondern nur Menschen und Natur. Auch die Menschen selber sind noch Natur, wie der Sonnenschein, die blitzende Welle und das Grün des Grases. Die Natur fließt durch sie hindurch, ungehemmt, wie durch etwas Gleichartiges. Das Gold der Sonne flutet durch ihre Hautfarbe, das Flimmern des Wassers vibriert in ihren Nerven weiter, die nackten Körper sind von dem Widerschein der Wiese umweht wie von einem grünen Flor, der kommt und geht in der ewig atmenden Luft. Es sind Menschen ohne Zeit und Ort. Idyllisch, arkadisch, paradiesisch. Vor dem Sündenfall mögen sie so gewesen sein, als noch nicht einmal die Naturgesetze in Paragraphen gefaßt waren. Sie haben eine unmündige Schönheit, wie selbst die ältesten Eichen und sogar die ausdrucksvollste Wolke, die Polonius mit Sokrates vergleichen würde. Unbewußt, unzurechnungsfähig und unverantwortlich, . . . das ist ihre Schönheit. Ein angeborner Zustand von Gnade, in dem man nicht sündigen, d. h. nicht häßlich sein kann.

Als mit der Münchener Sezession die ersten Bilder des Künstlers nach Wien kamen, war man noch gar nicht auf sie eingerichtet. Man staunte über das Blau, mit dem der Bach durch eine Wiese rann, die so erstaunlich grün war, und über die gelblichen Nacktheiten drin, mit ihren mageren, eckigen Linien, einer stammelnden Form, die

selbst bei den Mädchen etwas Knabenhaftes hatte. Man fand die Landschaft verschnupft, die Menschen schlecht genährt. Auch jenes Paradies war damals da, mit jenem Baum, der einen roten Stamm hatte. Die Wiener fanden, daß doch ein Unterschied sein müsse zwischen einem Baumstamm und einer Stange Siegellack. Sie hatten ganz auf ihren Makart vergessen, mit seinen goldbraunen Wäldern und korallenhaften Baumstämmen. Aber freilich, Makart hatte diese Phantasienatur im Griff wie kein zweiter. Er spielte sich mit ihren Wundern und rührte sie auf der Palette nach Belieben durcheinander, frisch aus den Tuben heraus. Und was er anrührte, verwandelte sich, wie bei König Midas, tatsächlich in Gold und Edelgestein. Hofmann aber kämpfte noch mit dem Inhalt seiner Tuben. Nicht von Glanz und Wonnen kam er her, wie unser Hans, sondern aus dem Trüben und Verdrießlichen. Damals watete er noch durch Schlacke, jenem fernen roten Baume zu. Ein roter Baum war schließlich auch im damaligen Wien kein Verbrechen, aber in welchem Flor und Glor von Farbe hätte dann das Laub glühen müssen, und vollends die Blüten und Früchte, und das Gefieder der Vögel, und das blühende Fleisch der erst kürzlich geschaffenen Menschen. Ein plötzlicher roter Baum macht noch kein Paradies.

Es erging Ludwig von Hofmann einstweilen wie jenem anderen Hans in Rom. Dem edlen Hans von Marées, der das alles ahnte, was wir heute besitzen. Die dunklen Haine voll goldener Äpfel und die schlanken, blanken Epheben, die aus dem Licht in den Schatten gehen und aus dem Schatten in das Licht. Und den Glanz der blauen Griechenhimmel und die stumme Melodie der ziehenden Linien, und in alledem die Gegenwart von etwas, das keinen Namen hat, von einem ungenannten Gott.

Aber seit Hans von Marées hat das Leben viel erlebt. Es sind Hellseher gekommen und Zauberhände. Von Manet und Degas bis Liebermann und Zorn geht ihre bunte Reihe. Die neuen, seltsamen, unerhörten Töne sind ja in der Natur immer vorhanden, aber hörbar werden sie erst, wenn Saiten hinzukommen, die auf sie gestimmt sind. Und diese Saiten wurden endlich geboren, als Nerven unserer Künstler. Auch Ludwig von Hofmann hat sie. Ein Jahrzehnt lang hat er an ihnen rastlos gestimmt; in Dresden, Karlsruhe, bei Julian in Paris, in Rom. Er ist darüber 39 Jahre alt geworden; die Philister werden bekanntlich erst mit 40 mündig.

Wenn er heute in Wien erscheint, hat er gewonnenes Spiel. In der Frühjahrsausstellung war er gefeiert und bewundert. Mehrere Wände waren vollgereiht mit seinen Szenen; großen Bildern, in denen seine ganze jetzige Kunst waltet, und jenen entzückenden Skizzen, wo eine intime Idee sich unversehens in Farben setzt. Er ist heute nicht mehr so ganz der ort- und zeitlose Farbenpoet von einst, der nur aus der Luft gegriffene Dinge gibt, den Menschen mit eingerechnet. Er hat seitdem viel gesehen und viel Geschehenes empfunden; eine Fülle von Sein und Scheinen ist in seiner Seele aufgegangen. Seine Bilder sind jetzt voll sinnfälliger Wirklichkeit, man darf sagen: lebenstreu, und dennoch träumt sich jener Traum in ihnen weiter, sie sind noch

immer auch so märchenwahr wie einst. Das kommt, weil die Wirklichkeit in der Tat ein Märchen ist, für ein Auge, das hinter die Rinde der Dinge sieht. Jede Form ist ein verkleideter Geist, der zu gewissen Stunden umgeht. Alles, was an unsere fünf Sinne rührt, ist ein seltsamer Spuk, ein köstliches Gespenstern im hellen Sonnenschein. Man betrachte sein großes Bild: „Frauen am Meer," mit dem hellgrünen Wasser, das die Spitzenflöre seines Schaumes so flaumig weich hinter einander an das Ufer legt. Das Ufer ist gelber Sand, und die Mädchen werfen veilchenblaue Schatten darauf. Und die Sonne knistert im Blond der Haare und — man möchte glauben — im Salz des Meerwassers, von dem die rosigen Glieder gleißen. Das Rot und Grün und Weiß der Kleider loht auf wie Flammen im Sonnenschein, die man nicht merken würde, wenn sie nicht farbig wären. Und noch immer, wie einst, wehen dem Künstler die Elemente brüderlich durcheinander. Das eine sendet seine Reflexe durch das andere, sie mischen sich und haben eins vor dem anderen keine Geheimnisse, keine Undurchsichtigkeiten. Man lispelt unbewußt jenen Vers aus Shelleys „Alastor": „Meer, Erde, Luft, geliebte Brüderschaft." Das alles, und der Mensch dazu, löst sich diesem Maler in einem gemeinsamen Atmen, Weben, Blühen. Bei Liebermann sieht sich eine solche Szene optischer an, sie kommt mehr aus dem Auge als aus dem Gemüt. Bei Zorn ist es etwas wie Feuerwerk, ein elektrisches Geflacker und Geprassel, als mache sich die Natur einen Faschingsscherz. Bei Hofmann ist es ein harmloses Freudenfest, durch das ein Zug von Schwärmerei und Träumerei geht, ein Träumen mit offenen Augen. So ist auch jene „Frühlingswiese", auf deren lichtem Grün sich ein ganzes Netzwerk von weichen, dunklen Schatten kreuzt. Vorne steht ein blondes Mädchen, bis an den Gürtel bloß, das Fleisch ganz durchhaucht von den Farben des Himmels und der Wiese, die von allen Seiten auf sie eindringen. Es gibt ja nichts Herrlicheres und Mannigfaltigeres als den nackten Menschen in der freien Natur, die ihn umspült wie ein freundliches Element. So wurde er auch vom lieben Gott eigens erschaffen. Und wenn die Griechen von der „goldenen Aphrodite" schwärmten, war es, weil die Göttin der Nacktheit von jener lauen Seeluft wirklich vergoldet wurde, wie dieses und jenes Mädchen Hofmanns . . . Frühlingswiese! Weiter hinten, wo die Sonne ein Fleckchen besonders liebevoll bescheint, tanzt ein junges Mädchen in bunten Kleidern. Sie ist ganz und gar ein farbiges Geflatter, ein gaukelnder Schmetterling im goldenen Licht.

In einem Bilde „Badende Mädchen" zeigt sich so recht, wie Hofmann sich die Seele mit dem Farbenweben des Freilichts vollgesogen hat. „Seine Kenntnis der Reflexwirkungen", heißt das in der kunstkritischen Papiersprache. Das Mädchen, das vorne ans Land steigt, steht in seinem eigenen Schatten, aber das warme Perlgrau dieses unterdrückten Fleischtones ist kreuz und quer durchhuscht von den vielerlei Reflexen, die ihm drei von den vier Elementen um die Wette zuhauchen. In dieser Heimlichkeit des Fleischschattens sind es wie lauter verstohlene Liebkosungen des Lichtes, das alle Formen zärtlich weckt und jede an ihr Vorhandensein erinnert. Und wiederum, wie auf der

Frühlingswiese, flattert weiter hinten so ein menschlicher Schmetterling. Diesmal ist es ein kleines Schwarzköpfchen im weißen Batisthemde, das sich von dem moirierten Eisengrau der Wasserfläche unsäglich pikant loshebt. Max Liebermann, Anders Zorn und Ludwig v. Hofmann, das sind die drei, die solches können. Jeder kann es anders und jeder kann es wie kein anderer. Vor dreißig Jahren hätten sie es, den vollen Schulsack auf dem Rücken, alle drei gleichmäßig . . . nicht gekonnt.

(„Ver Sacrum", 15. August 1900.)

Otto Wagner.

Die allgemeine Kunsterneuerung, die jetzt in Wien vor sich geht, knüpft sich an wenige Namen. Vor allem an den des k. k. Oberbaurats und Professors an der Akademie der bildenden Künste Otto Wagner. In der geistigen Bewegung, deren Wirbel sich vor etwa vier Jahren in der Wiener Sezession einen Mittelpunkt schuf, war die treibende Kraft dieser echten Sauerteignatur schon eine gute Weile früher zu spüren gewesen. Eigentlich beigetreten ist er der Sezession, der seine geniale Fronde gegen Akademik und Geschäftskunst so fruchtbar vorgearbeitet hat, erst voriges Jahr; die Jungen von Wien waren seine Kinder, ehe er ihr Kamerad wurde. Zwei Hauptleute der Sezession, J. M. Olbrich (jetzt der Schöpferische in Darmstadt) und Josef Hoffmann (jetzt Professor an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums), sind Wagnerianer; Olbrich zwar kein Wagnerschüler, aber vier Jahre lang in seiner Werkstatt tätig gewesen. Wagners Geist schwebte längst über den wirren Wassern, aus denen eine neue Ordnung der Wiener Kunst auftauchen sollte. Alles, was modern war, bezog sich irgendwie auf ihn. Die Talente strömten in die Wagnerschule, wo einzig das Heil zu finden sei. Die Maßgebenden eilten sich seines Rates zu versichern, die Ausführenden seine Leitung oder Mitwirkung zu gewinnen. Die Regierung ernannte ihn zum Mitglied des Kunstrats, der nur eine Sitzung im Jahre hat, da aber das Kunstprogramm der nächsten Zukunft feststellt. Er sitzt auch im Kuratorium des Österreichischen Museums und in den wichtigsten Kommissionen, so als künstlerischer Beirat und ausführender Architekt in der Verkehrskommission, der Donauregulierungskommission usf. Die gewaltigen Arbeiten, die dem Wien des zwanzigsten Jahrhunderts ganz neue große Züge ins Gesicht zeichnen, sind sein Werk oder werden es sein. Durch die Stadtbahn, in welche die Wiener mit Recht verliebt sind, hat er in der Kaiserstadt eine Popularität erreicht, wie keiner der vier großen Baubarone, die das großartige, aber mehr akademische Wien der ersten Stadterweiterung geschaffen haben. Dieses Wien schmeckt nach Schule und Gelernthaben, das Wagnersche nach Leben und Lebenwollen. Es ist ein eigentümliches Schauspiel, die Leute aus dem Volke unter der Wirkung Wagnerscher Bauten zu sehen. Etwa Sonntags, wo sie Zeit haben, an der Gumpendorfer Überbrückung der Stadtbahn, diesem imposanten Granit-

bau, an dessen Pfeilern gewaltige Kränze von vergoldeter Bronze hängen. Diese Bevölkerung, die in einem Häusermeer von falscher Renaissance aufgewachsen ist, mit schulmäßigen Bauformen als täglichem Brot, kann sich nicht satt sehen, nicht satt räsonnieren und spekulieren an diesem neuen Bauen, das alles so ohne Phrase heraussagt und so gar keine Maske vor das Gesicht nimmt. Sie hat sich früher wenig um Kunst und gar nicht um Architektur bekümmert; Baukunst war ihr ja ohnehin unverständlich. Jetzt aber sieht sie plötzlich den Sinn der Gebäude, weil sie ihre Natur nicht verhüllen, sondern offen den Zweck bekennen und ihn mit ehrlichen Mitteln, ohne historische Zitate und Verkleidungen zu erreichen suchen. Ein moderner Bau, wie er in sachlicher Logik und aufrichtigem Material dasteht, ist jedem Handwerker verständlich und darum sympathisch, er ist wieder einmal ursprüngliche Volkskunst, nach einer so langen Epoche von Nachtreterkunst für den fatalen „Gebildeten“. Und überdies sieht man da jedesmal etwas Neues, weil nicht mehr kopiert wird, sondern jeder neue Zweck sich seine neue Form macht. Neugier aber ist ein Grundinstinkt, sogar der Tiere; neugierig ist der Mensch selbst auf Architektur, wenn sie eben Neues bringt. Nichts Bezeichnenderes dafür als die akademischen Schulausstellungen im Juli, wo doch früher die Architektursäle außer den betreffenden Schülern von keinem Menschen betreten zu werden pflegten; jetzt eilen alle Gebildeten zuerst in die Wagnerschule, um die architektonischen Tagesneuigkeiten durchzublättern.

Diese Wirkung auf die Menge ist gerade bei dem Architekten ein Zeichen von echter Kraft, denn für Architektur hat sich die Menge, wenigstens im akademischen 19. Jahrhundert, nie erwärmt. Die Akademien verstaatlichten gleichsam den Geschmack, er wurde aus der Vergangenheit, wie aus einem exotischen Auslande, importiert und oktroyiert. Vollends in der Architektur, die nicht, wie Malerei und Plastik, sich doch nach einer natürlichen Vorlage richten mußte. In der Architektur mit ihren vorgeschriebenen Stilen hörte also die Suggestionskraft von selbst auf. Suggestiv, d. h. überzeugend und überredend, ist nur das Persönliche, also Menschliche, im Gegensatz zum Papiernen, aus der Bücherei Geschöpften. Wer, wie Wagner, wieder einmal suggestiv wird, hat damit den Beweis, daß er ein Lebendiger ist und Lebendiges hervorbringt. Auch einige der Baukünstler, die im Jahre 1848 die junge Hand an das alte Wien legten, hatten diesen Funken in sich. Van der Nüll und Siccardsburg, auch der junge Ferstel, waren Selbstkünstler, ihre ersten Werke sind noch jetzt künstlerisch interessanter, als das spätere, für Mitteleuropa vorbildlich gewordene Groß-Wien der drei oder vier historischen Schulstile. Aber — der Leser schlage nur die ersten Bände dieser Zeitschrift nach — da kamen die Historiker, der treffliche Eitelberger voran, und verdonnerten sie, von der damals durch und durch historischen Denkweise aus: „Die Herren werden doch keinen neuen Stil erfinden wollen? Das ist ja unmöglich!“ Und die der Schule Entsprungenen mußten zurück in die Schule, wo sie sogar zu Professoren ernannt wurden. Das Wien der ersten Stadterweiterung ist ein großartiges Denkmal re-

trospektiver Kunst. Otto Wagner nennt sie „Archäologie". Mehrere sehr bedeutende Künstler türmen darin den alten Ossa auf den alten Pelion, es wird aber kein neuer Olymp daraus. Otto Wagner selbst bewundert ja den „unsterblichen Entwurf" Sempers für den Wiener Maria Theresienplatz, dem „nichts an die Seite gestellt" werden könne, aber er bedauert doch, daß Semper später von seinem Wahlspruch: „Artis sola domina necessitas" abging. Necessitas, das ist das Leben und seine Praxis, die es zwingt, vorwärts zu leben, nicht rückwärts, mit dem Blick ins Verstorbene. Nicht „mit Lupe und Lanzette Tote zu sezieren", wie Wagner schreibt, sondern „den Lebenden an den Puls zu greifen und ihre Schmerzen zu lindern". Damals aber war die Zeit der großen Historiker, der Ranke und Mommsen; sie baute sich auf Urkunden und Präzedenzfällen auf. Auch der Roman und das Drama waren historisch, auch die Plastik, die plötzlich alle Denkmäler, die seit hundert Jahren versäumt worden, nachholen sollte, und auch die Malerei, die im Historienbild ihr Höchstes erblickte. Die allgemeine Quelle war die Bibliothek, und sie wuchs von Tag zu Tag, denn in diese Zeit fiel die Herausgabe ungezählter Bilderwerke, namentlich über die Renaissance. Wäre Otto Wagner gleichaltrig mit Hansen, Schmidt, Ferstel und Hasenauer gewesen, so hätte er wohl, als diese Vier die Wiener Bauwelt unter sich teilten, auch sein Teil zu bauen bekommen und es ebenso historisch gebaut wie sie. Aber er hatte das Unglück, jünger zu sein und bei der ersten Stadterweiterung leer auszugehen, — also, das Glück die zweite zu erleben und machen zu dürfen.

Er ist noch nicht zu alt dazu. Er sprudelt noch immer, wie er zeitlebens getan, von vielgestaltiger Schaffenskraft. Eigentlich ist er der geborene Großarchitekt für eine Großstadt, deren moderne Bedürfnisse ihm sämtlich geläufig sind, auch nach ihrer fachtechnischen, finanziellen und gesellschaftlichen Seite. Seine künstlerische Lebensleistung ist riesig, oder wäre es, wenn alle seine gewaltigen Entwürfe ausgeführt wären. In wie vielen Wettbewerben war er nur siegreich; unter neunzehnmal hat er siebzehnmal gesiegt. In einem und demselben Jahre gewann er 10.000 Gulden an Preisen: für die Reichstagshäuser in Berlin und Budapest und für das Gebäude der Länderbank in Wien. Er ist der „Konkurrent par excellence", wie man einmal scherzte. Er hat auch den ersten Preis für den Regulierungsplan von Wien davongetragen, und das viel besprochene Stubenviertel wird nach seinem Kopfe gestaltet werden, mit der großen Straße auf die Achse des Stephansturmes mittendurch und der Marxerstraße, die dem dritten Bezirke Leben spenden wird. Aber er bedarf gar keiner Preisausschreibungen, denn er hängt fortwährend großen Plänen nach und arbeitet sie rastlos aus, einen nach dem andern, mit aller praktischen Umsicht, als wären die Gebäude bei ihm bestellt. Er ist sogar mit ihrer Finanzierung jedesmal vollkommen fertig und der Besteller müßte noch ein gutes Geschäft dabei machen. So sehen wir ihn in den letzten drei Jahren mit großen Plänen hervortreten zu einem modernen Neubau für die Akademie der bildenden Künste, zu einer modernen Kirche für Währing (Wien) und zu einem monumentalen Neubau der Kapuzinerkirche (Wien), in deren Kaisergruft die Gräber

der Habsburger förmlich zusammengepfercht sind und nachgerade keinen Raum mehr finden. Dieser letzte Entwurf befindet sich auf der Pariser Weltausstellung und ist in Wien noch gar nicht bekannt. Und kürzlich hat er auch noch den Plan zur „modernen Galerie“ für Wien ausgearbeitet, die jetzt endlich gebaut werden soll. Wenn man einen großen Künstler seinen Drang nach großen Aufgaben Jahr um Jahr in so schöpferischer Weise ausströmen sieht, erhält man einen hohen Begriff von seinem Idealismus. Dieser ältere Herr schüttelt, einem feurigen Jüngling gleich, alle diese Kraftleistungen aus dem Ärmel, ohne erst zu fragen, ob auch Aussicht zur Verwirklichung vorhanden. Er schenkt seine Ideen den Zeitgenossen, ja er ist tatsächlich stets bereit, auf jedes Honorar zu verzichten. Er ist auch nie enttäuscht und nie entmutigt; ist er mit dem einen nicht durchgedrungen, so legt er es ad acta und geht frischweg an etwas anderes.

Ebenso ist es mit seinen Privatbauten. Er baut ohne Auftrag ganze Häusergruppen nach eigenem Geschmack, auf eigene Kosten. Käufer finden sich dann schon, denn auch diese Miethäuser sind im höchsten Grade suggestiv. In einer solchen Gruppe, am Rennweg (Wien), war das Mittelgebäude als Palais für den Künstler selbst bestimmt, aber auch dieses, durch seine Berufung an die Akademie für ihn zwecklos geworden, wurde von einer Gräfin Hoyos*) gekauft, die es selbst bewohnt. Die neueste solche Gruppe von drei großen Miethäusern liegt an der neuen Wienzeile**), wo seine Stadtbahn vorbeiführt. Sie erregte durch ihre originelle Ausgestaltung ungewöhnliches Aufsehen; wir werden noch auf sie zurückzukommen haben. Und wie in diesen Privathäusern, hat Wagner auch in jenen Entwürfen zu öffentlichen Gebäuden eine seltene Werbekraft. Über seine „moderne Kirche“ z. B. sind Ströme von Tinte vergossen worden, freilich auch von frommer Seite, wo man Modernisierungen des Kirchenbaues dermalen noch abgeneigt ist. Und der Entwurf für eine neue Akademie war förmlich die great attraction auf einer Ausstellung der Sezession, denn er war in geradezu sehenswürdiger Weise inszeniert. Das Modell allein, in weißem poliertem Ahorn mit reicher Goldbronzemontierung, war ein Kunstwerk, das als Schmuckstück in einem reichen Salon stehen könnte, und der „sezessionistische“ Raum, in dem es aufgestellt war, ein Muster geschmackvoller Raumausstattung. Jawohl, er versteht sich, wie kein anderer, auf die — von ihm auch schriftlich geforderte — Kunst, das Publikum zur Betrachtung architektonischer Dinge zu zwingen. Man soll einfach nicht vorbei können. Auf der Pariser Weltausstellung hat er mit zwei Proben solcher Ausstattungskunst kein geringes Staunen erregt. Die eine ist „Gruppe VI. Ingenieurwesen“, die andere die Ausstellung der k. k. Hofgartendirektion, anerkanntermaßen der clou im Palais d'horticulture. Die Kunst, den Geist von den Sinnen aus zu packen und diesen mit liebenswürdigem Temperament das Strenge unvermerkt aufzuerlegen, ist im Westen noch unbekannt. Sie scheint etwas Wienerisches zu sein und Otto Wagner ist in ihr be-

*) Witwe des Malers Amerling.
**) Jetzt Friedrichstraße.

sonders stark; wir möchten ihn am liebsten mit Josef Hyrtl vergleichen, der die Anatomie so unwiderstehlich machte, wie Wagner die Architektur. Der spezifische „charme“, den man früher den Pariser Architekten zuschrieb und den sie ja im 18. Jahrhundert wirklich gehabt haben, ist im 19. so ziemlich verloren gegangen. Sie spinnen jetzt mühsam an den alten Fäden weiter, die aber immer dünner werden. Darum wirken jetzt einige Wiener Räume in Paris, die in Wagners Geist gestaltet sind, auf die Franzosen wie eine Offenbarung. Die Wagnerschule feiert draußen einen Triumph, auf den freilich ihr Oberhaupt vorbereitet war. Man merkt in Wien schon seit einiger Zeit, daß das Zünglein der Wage sich zu Wagner herüberneigt. Vor fünf bis sechs Jahren noch hat der Pariser „Intimklub“ mit seinen Veröffentlichungen moderner französischer Arbeiten die ganze Welt beherrscht; jetzt sind sie durch die Hefte: „Aus der Wagnerschule“ (Wien, Schrolls Verlag) selbst in Paris beinahe verdrängt.

Otto Wagner ist am 13. Juli 1841 in Wien geboren. Er war fünf Jahre auf dem Gymnasium im Stift Kremsmünster, bezog dann das Wiener Polytechnikum, die Berliner Bauakademie und schließlich die Wiener Akademie. Hier waren es Van der Nüll und Siccardsburg, besonders der zweite, der „Konstruktive“ unter diesen Zwillingen, die ihn erzogen. Er wuchs gleichsam in der struktiven Religion Siccardsburgs auf. Kurze Zeit war er auch bei dem alten Förster. Er wurde übrigens alsbald selbständig. Schon im Jahre 1862 gewann er bei dem Wettbewerb um den Wiener Kursalon den ersten Preis. Ausgeführt wurde sein Entwurf nicht; „Gott sei Dank“, sagt er, denn es sei eine jämmerliche Arbeit gewesen. Er hält sich überhaupt für eine „sich spät entwickelnde Natur“, ihm sei „der Knopf erst mit vierzig Jahren aufgegangen“. Auch in seinem Buche „Moderne Archtitektur“ erklärt er, der Architekt könne bis zu seinem vierzigsten Jahre nur Werke schaffen, „auf die er in seinen späteren Tagen kaum mit Befriedigung zurückblicken wird.“ In der Tat hört er von seinen Frühwerken nicht gern sprechen. Er baute eben, wie die Zeit baute, allenfalls mit mehr struktiver Gesundheit und Detailwitz, als verschiedene andere. Wir erinnern uns, wie er in Budapest 1873 eine Synagoge baute, einen quasi-maurischen Ziegelrohbau mit farbigen Einzelheiten. Ihm ist diese Tat schon fast aus dem Gedächtnis geschwunden. Dann entstand eine große Zahl von Zinshäusern: Rathausstraße 3, Stadiongasse 6—8, Schottenring 23, der Baublock am Anfang des Rennwegs, die Häusergruppe an der Ecke der Wienzeile und Kösslergasse usf. Anfangs waren es Variationen über Themen der späteren Renaissance, immerhin freieren Sinnes hingeschrieben und bedürfnismäßig durchempfunden. In den neunziger Jahren erst sprengt der neue Geist die alte Form. Die Rennweg-Gruppe sieht schon sehr modern aus in ihrem Verschmähen des Palastmäßigen, der „schwindelhaften, an Potemkinsche Dörfer erinnernden Fassaden.“ Er pflegt bereits den glatten Putzbau, dessen Flächen er hier allerdings noch mit Reliefornament überstreut, das an Rokoko erinnert. Das erwähnte, jetzt Hoyos'sche Palais in dieser Gruppe zeichnet sich durch eine groß eingeteilte Fassade mit zwei originellen Loggien, jedoch ohne Säulen

u. dgl., besonders aber durch sinnvolle Ausgestaltung des Innern, man möchte sagen, bis zur absoluten Wohnlichkeit aus. In dieser Hinsicht ist übrigens auch seine eigene, Sommer und Winter bewohnte Villa im Halterthal zu Hütteldorf (bei Wien) mustergültig. Sie ist schon um 1885 erbaut, in einer Art freier Renaissance, mit allerlei farbigem orientalischem Schmuck (chinesischen Vasen u. dgl.). Jetzt baut er ein ganz modernes Atelier daran, dessen Glaswand eine ganze Landschaft in fünf großen Opaleszent-Fenstern (treffliche Arbeit von Adolf Böhm) bildet.

Sein vorderhand letztes Wort in modernem Privatbau sagt er in den drei Häusern der Wienzeile. Hinsichtlich des Äußeren verweisen wir auf unsere Abbildung, die freilich die Farbe schuldig bleibt. Das Eckhaus, mit der oben eigentümlich eingebuchten Eckloggia, ist weiß mit vergoldetem Reliefornament (die Medaillons von Kolo Moser), die mit der Hand am Munde herunterschreienden Halbfiguren des Daches (von Schimkowitz) vergoldete Bronze. Das Haus links ist ganz mit Fliesen (Wienerberger Fabrik) belegt, deren großes Blumenornament in pikant gedämpftem Rot und Grün, nebst den feinen polychromen Friesstreifen und dem hellgrünen Metall der Balkone, einen neuwienerisch fröhlichen Eindruck macht. Es ist in der Tat genius loci in dieser Bauweise, die übrigens erst nach der letzten Ausgestaltung dieses „Wien-Boulevards“, mit Baumreihen und modernen Neubauten, zu ihrem vollen Rechte gelangen wird. Die innere Einrichtung dieser Häuser, in durchaus modernen Formen, wie aus einem Guß, künstlerisch und praktisch zugleich, ist eigentlich etwas Epochemachendes. Sie wird auch gewiß bald in diesem Sinne gewürdigt werden. Ohnehin hat seine Interieurkunst schon vor einigen Jahren die Feinschmecker alarmiert. Auf der großen Jubelausstellung 1898 sahen sie von ihm ein Schlafzimmer und Badezimmer, in denen wirklich alle Appetitlichkeiten beisammen waren, vom polierten Dunkelgrün des Holzwerkes bis zur kristallenen Badewanne. Dort sah man auch von ihm ein großes Glasgehäuse, in dem die Firma Klinkosch ihre Silbersachen ausgestellt hatte, eine Art polyedrisches Zelt aus Spiegelglasscheiben. Und als in demselben Jahre alle die prächtigen Adressen ausgestellt waren, die dem Kaiser zum fünfzigsten Jahrestag seines Regierungsantritts dargebracht worden, da schoß wiederum Wagner den Vogel ab. Die Akademie der bildenden Künste hatte ihre Adresse durch ihn entwerfen lassen. Er machte keine Buchdeckel, die eigentlich schwere Barockfassaden in getriebenem Silber mit Säulen, Giebeln und Statuen waren — es gab in der Tat solche — er bot wirkliche Buchdeckel, aber sie waren es mit Talent und Geschmack. Der Vollständigkeit halber seien aus seinem Schaffen vor 1890 noch das Haus der Länderbank (mit interessanter Fassadeneinteilung und stattlichem Kassenhof) und der Umbau des Dianabades (1875) erwähnt, wo das struktive Element in den Vordergrund tritt und klar und sauber durchgeführt ist. In diese Zeit fallen dann noch gewisse denkwürdige „Scheinarchitekturen“, die ihm anvertraut wurden. Wien, wo einst ein Fischer v. Erlach großartige Gelegenheitswerke dieser Art (Triumphbogen am Stockimeisenplatz u. a.) errichtet hat und bei den Hoffesten in

der „Favorita“ (jetzt Theresianum) das Barock Karls VI. die Scheinbaukunst zu seltener Üppigkeit gedeihen ließ, ist ein historischer Boden für solche weitausgreifende Bauphantasien. In diesem Sinne entwarf Otto Wagner die Bauten für den Makartschen Festzug zur Feier der silbernen Hochzeit des Kaisers Franz Josef (April 1879); Tribünen, Pavillons und den großartigen Festplatz vor dem Burgtor mit dem Kaiserpavillon. Und als im Mai 1881 die Braut des Kronprinzen Rudolf ihren Einzug hielt, war es wieder Otto Wagner, der ihren Weg schmückte; die Hauptobjekte waren der Empfangspavillon am „Naschmarkt“ und die Umgestaltung der Elisabethbrücke in eine große Pergola mit zwei Säulenreihen. Er wußte auch mit solchen Prämissen wirkliche Kunstwerke zu schaffen.

Im Jahre 1894 wurde Otto Wagner zum Professor an der Wiener Akademie der bildenden Künste, als Hasenauers Nachfolger, und zum k. k. Oberbaurat ernannt. Kunstwelt und Publikum nahmen es als etwas Selbstverständliches hin, ohne freilich zu ahnen, daß damit ein neuer Geist auf die Bühne trat. In demselben Jahre begann Wagner die Arbeit an den Plänen für die Wiener Stadtbahn, die 1897 vollendet wurden. Die Stadtbahn ist die erste große Tat einer modernen Baukunst in Wien. Eigentlich war sie schon anders ausgearbeitet, im gotischen Ziegelrohbau, die Viadukte alle mit Zinnenreihen besetzt, wie Umfassungsmauern einer mittelalterlichen Burg. Es wäre ein monumentales Unglück für Wien gewesen. Dem Handelsminister Grafen Wurmbrandt, der diesen Anachronismus umstieß und auf Wagners Seite trat, verdankt Wien seine schöne moderne Stadtbahn. Zwar die ersten Objekte waren auch so noch nicht gerade modern, das Historische spukte in ihnen nach, aber die Woge des neuen Zeitgeschmacks wälzte sich gar rasch über die alte Kultur der Welt, rasch genug für die Wiener Stadtbahn. So ist sie dennoch ein Bild völliger Emanzipation von vorgefaßten Schulmeinungen geworden, der reine Ausdruck einer neuschaffenden künstlerischen Individualität. In allen diesen Stationsgebäuden, Pavillons, Brücken, Brustwehren, Tunneltoren usw. illustriert sich der Wagnersche Satz: „Die Kunst ist für den Menschen da, nicht der Mensch für die Kunst.“ Es herrscht in aller Aufrichtigkeit der Zweck, aber er erweist sich immer wieder als der unerschöpfliche Fruchtboden für künstlerische Einfälle. So zweckmäßig als möglich, das bedeutet: so natürlich als möglich. Alle Dispositionen klar und einfach, die Hauptsache in die Konstruktion gelegt, das Materiale unzweideutig, die künstlerische Durchführung materialgemäß. In der Hauptsache war man auf Putzbau und Eisen angewiesen, man schämte sich selbst der alltäglichsten Nutzformen des Eisens nicht, aber auch diese erwiesen sich als künstlerisch brauchbar. Gerade die Beschränkung regte den Geist zur Veredlung des Gewöhnlichen an. Selbst das kleinste Stationsgebäude hat etwas Typisches, es ist von selbst eine Art Wiener Stadtbahnstil entstanden. Die imposanten Brücken bei Währing und in Gumpendorf, der reiche Hofpavillon in Hietzing und noch andere Objekte sind gewiß Werke, die immer als Schöpfungen eines wirklichen Zeitstils gelten werden. Otto Wagner legt ausdrücklich ein großes Gewicht auf die Erfindung,

den positiven „Einfall“; das wird ja jeder tun, der gleich ihm eine „gewisse natürliche Findigkeit“ besitzt. Ihm fällt jeden Augenblick ein künstlerisches oder technisches Auskunftsmittel ein, das ganz neu erscheint. Man betrachte etwa eine Nebensache, wie den Teppich im Kaiserzimmer des Hofpavillons, dessen Zeichnung direkt die Wege weist, die der Passagier in diesem fremden Raume zu gehen hat. Der Fuß folgt unwillkürlich den Linien und kann nicht irre gehen. Die beiden Pavillons am Karlsplatze sind in ihrer Weise Meisterwerke. Um die Betrachtung der Karlskirche nicht zu stören, hat der Architekt sie so klein gemacht, als ihm gestattet wurde. Zierliche, leichte Gebilde in poliertem, weißem Marmor, Eisen und sezessionsgrünem Dekor. Die Mauern sind nur 10 *cm* dick und bestehen aus einer äußeren, bloß 2 *cm* dicken Marmorplatte und einer inneren 5 *cm* starken Gipsdiele; dazwischen 3 *cm* Luft. Dadurch wird der Innenraum (mit den Kassen) gut heizbar, das blanke Äußere aber mit eingestocktem Goldornament ist ganz nach Bedarf zu waschen, so daß Ruß und Schmutz der Straße ihm nichts anhaben. Die landläufigen Bedenklichkeiten wegen „Verbauung des Blickes auf die Karlskirche“ usf. sind auch alsbald verstummt. Einer der interessantesten Teile der Stadtbahn ist noch nicht vollendet; es ist die Strecke im Donaukanal, die wieder sehr eigentümlich als Galeriebahn angelegt ist, d. h. auf einer Seite offen, während die Abdeckung als Trottoir dient. Immer erwächst dem Künstler unmittelbar aus der Lokalität und ihrer Topographie die zweckmäßige Konstruktion. Seine Kunst wächst aus dem Boden, wie ein anderes Naturgewächs.

Die Arbeit für die Stadtbahn ging neben der Lösung anderer echter Großstadtaufgaben einher. Die heutige Großstadt ist, wie Wagner in „Moderne Architektur“ schreibt, das „Modernste des Modernen in der Baukunst“. Solche Menschenanhäufungen mit solchen Raum- und Massenbegriffen, mit einer solchen Fülle neuer, architektonisch zu lösender Fragen gab es früher nicht. Hier kam nun unser Weltstadtkünstler in sein Element, er durfte im Größten praktisch und schön sein. Das war wenigstens eine Seite des Monumentalen, für das er veranlagt ist, und das ihm die Verhältnisse einstweilen nicht anders darbieten wollten. Er hatte keine Kirchen und Burgen, Theater und Museen zu bauen, dafür bekam er jetzt eine große Großstadt einzurichten, ganze Viertel neu zu entwerfen. Den Donaukanal mit seinen Quais und Brücken neu zu gestalten, die Verkehrswege nach der Peripherie künstlerisch durchzubilden. Lauter Aufgaben, die sich einerseits mit denen des Ingenieurs, andererseits mit denen des Volkswirts berühren. Aber „dem Baukünstler“, schreibt Wagner, „muß es mit der Zeit gelingen, seinen Einfluß auch auf das Gebiet des Ingenieurs auszudehnen,“ und er hat in Wien einen guten Anfang dazu gemacht. Unter seinen einschlägigen Werken ist bisher das sogenannte „Nadelwehr“ in Nußdorf (Wien) das künstlerisch bedeutendste. Es ist ein Fächerwehr in Form einer Brücke über den Donaukanal, mit einem System von „Nadeln“, die ins Wasser gesenkt werden, um es zu stauen und den Kanal in einen Hafen zu verwandeln. Das Material ist Eisen und Granit. Der architektonische

Aufbau der Brücke charakterisiert sich durch zwei mächtige, Löwen tragende Pfeiler, die durch stromaufwärts stemmende Widerlager verstärkt und mit vergoldeten Bronzekränzen geschmückt sind. Sie bezeichnen die Enden der Brücke auf der Stadtseite, während die Stromseite ihnen entsprechend durch zwei niedrigere maskengeschmückte Pfeiler mit elektrischen Laternen begrenzt ist.

Vielleicht kommt auch noch die Zeit, wo der Entwurf für die Akademie hervorgeholt wird. An die Währinger Kirche denken wir weniger selbstverständlich; ist doch eben erst in der Wiener Donaustadt der Grundstein zu einer großen Jubiläumskirche, vom Schmidtschüler Prof. Luntz, gelegt worden, deren gotisch-romanischer Übergangsstil schon bei dem Wettbewerb als etwas verzweifelt Antiquarisches empfunden wurde. Es ist eben kein Geschmacksrisiko dabei; einen von Lübke ordnungsgemäß gebuchten Übergangsstil getraut sich jeder Komiteeobmann vor den vornehmen Beitragspendern zu verantworten. Wagner geht bei seiner Währinger Kirche von dem Gedanken aus, daß es endlich Zeit sei, dem modernen Menschen andere als mittelalterliche Bedingungen für seinen Gottesdienst zu bieten. Kein Variété und kein Konzertsaal dürften heute so sicherheits- und gesundheitswidrig gebaut werden, wie eine Kathedrale in der modernen Weltstadt. Mit so wenig Ausgängen für den Fall einer Panik, mit Steinboden und Zugluft, unventilierbar und unheizbar, ohne Rettungszimmer, Brunnen, Klosets, dabei aber auch noch zum Sehen und Hören schlecht eingerichtet. In der Wiener Karlskirche sehen den Hochaltar nur 69 Prozent der Besucher, in Wagners Kirche 92½ Prozent. Und dabei kostet sie per Kubikmeter nur 18 Kronen, gegen 34, 28 und 24 Kronen bei anderen neueren Wiener Kirchen. Der Anlage nach ist Wagners Bau eine axiale Anordnung von Rundkirche mit Kuppel (50 *m* hoch), viereckigem Glockenturm (75 *m*) und einem Pfarrhof mit pergolaartigen Halbkreisflügeln für Denkmäler. Das Licht erhält der Raum durch sieben große Opaleszent-Fenster; Hochaltar und Kanzel sind in den Raum vorgeschoben, dagegen alles Hinderliche, wie Eingänge, Seitenaltäre, Beichtstühle, in die vier ganz kurzen Kreuzarme verwiesen; die strahlenförmige Eisenkonstruktion der Decke bleibt sichtbar und wird entsprechend dekoriert. Innen ist weißer Stuck mit aufgetragenem und goldgehöhtem Ornament maßgebend, außen alles weißer Putz mit Kupferdetails. Der Entwurf für die Akademie der bildenden Künste verlegt diese Anstalt in eine parkierte Landschaft am Rande der Stadt. Den Kern bildet ein festlicher Kuppelbau zwischen freistehenden, oben abgerundeten Säulenschäften, alles reich in vergoldeter Bronze montiert. Rechts und links schließen sich mittels Loggien zwei besondere Gebäude für Galerie und Bibliothek an. Studienräume und Werkstätten sind in der Parklandschaft verteilt. Alles ist mit moderner Zweckmäßigkeit eingerichtet, auch für Freilichtstudien, für Kolossalgemälde (mit Versenkungen) usf. Früher stellte man vor allem einen effektvollen Rénaissancepalast hin,... die Schule mochte dann sehen, wie sie in den unzweckmäßigen Räumen zurecht kam.

In seinem vielgelesenen Buche: „Moderne Architektur" (Wien,

Schrolls Verlag, mehrere Auflagen) hat Otto Wagner seine Ansichten als Ratschläge für seine Schüler festgelegt. Kurz, eindringlich, sogar in Kraftausdrücken sagt er, was ihn sein bisheriges Leben gelehrt hat. Das moderne Leben, das „einzig der Ausgangspunkt unseres künstlerischen Schaffens sein kann“; alles übrige sei „Archäologie“. Wir brauchen keine „Renaissance der Renaissance“, sondern eine „Naissance“ findet statt, eine wirkliche Neugeburt, durch Neuschaffen. Die „Stilfanfaren“ der „Stilapostel“ in den letzten fünfzig Jahren haben nur von einem künstlerischen Katzenjammer zum andern geführt. Nach Wahrheit muß gestrebt werden; der Verstand, der ja jetzt alle unsere Taten beherrscht, muß an die Stelle der Romantik treten. „Etwas Unpraktisches kann nie schön sein;“ alles, was nicht aus dem Zweck kommt, ist „Lüge“. Bei dem Streben nach Wahrheit „werden Charakteristik und Symbolik wie von selbst entstehen“. Er will „den modernen Schaffenden ein kräftiges, ermunterndes Vorwärts zurufen und vor allzu großer und inniger Anbetung der Alten warnen, damit ein wenn auch bescheidenes Selbstbewußtsein wieder ihr eigen werde, ohne welches eine große Tat überhaupt nicht entstehen kann“. „Das Einfache, Praktische, beinahe möchte man sagen Militärische unserer Anschauungsweise muß in dem Spiegelbilde der Zeit ausgedrückt werden“, aber doch mit Phantasie und Geschmack, denn Realismus und Idealismus sind nicht unvereinbar. Übrigens ist jede Bauform aus der Konstruktion entstanden, also werden die unserer Lebensführung entsprechenden zahlreichen neuen Konstruktionen auch neue Formen und allmählich einen neuen Stil gebären müssen. Semper hat es „in etwas exotischer Weise“ nachgewiesen, daß jede Formgebung langsam und unmerklich vor sich geht, allein „er hatte, wie Darwin, nicht den Mut, seine Theorien nach unten und oben zu vollenden, und hat sich mit der Symbolik der Konstruktion beholfen, statt die Konstruktion selbst als Urzelle der Baukunst zu bezeichnen“. Immer wieder betont Wagner die „richtig erwogene Konstruktion“ als die Hauptsache, aber als erfinderischer Künstler, der er ist, glaubt er, daß „der Urgedanke jeder Konstruktion nicht in der rechnungsmäßigen Entwicklung, der statischen Berechnung, sondern in einer gewissen natürlichen Findigkeit zu suchen sei“, er ist ihm „etwas Erfundenes“. Freilich kann solche Originalkunst mit Fleiß allein nicht gemacht werden, sie ist in erster Linie Talentkunst.

Otto Wagner verwahrt sich energisch gegen das „Wahnsinnsgebäude“ gewisser Leute, daß jede Bauaufgabe ihren eigenen Stil beanspruche und daß er ja nur im Empirestil baue. Allerdings verwendet er, wie dieser, die antikisierende Horizontallinie und bildet die Flächen gerne tafelförmig aus, allein der Putzbau, der doch in einer Zeit, die nicht lügen will, eine vollberechtigte Kunstform ist, sieht sich auf die Tafelform geradezu angewiesen, die Tafel geht aus dem Material hervor. Konstruktion und Material bedingen die Wagnersche Form. In seiner Dekorationsweise hat vielleicht die eigentümliche Art, Masken, Scheiben, Kränze und Gehänge zu senkrechten Streifen zusammenzuordnen, einen „antikischen“ Zug, sie erinnert uns an die übereinandergereihten Details eines römischen Legionszeichens. Aber

wie dankbar ist diese Idee in Wagners Hand geworden! Sie erspart ihm alle „Potemkinschen“ Halbsäulen und Pilaster und gestattet ihm, in der Fläche zu bleiben. Kein Wunder, daß selbst Nichtschüler, ja Widersacher ihn darin flottweg zu kopieren suchen. Auch seine Dachentwicklungen und die reichliche Verwendung von Metall an den Fassaden spuken bereits durch ganz Wien, man ahmt seine Äußerlichkeiten nach und macht sie schlecht und recht zu einer Manier, einer Mode. Sein „Stil“ ist das nicht, denn dieser ist ohne seine struktive Logik und seine Mannigfaltigkeit an zeit- und zweckgemäßen Auskunftsmitteln nicht denkbar. Erst die wirkliche Wagnerschule wird ihn über Stadt und Land verbreiten. Wenn seine besten Schüler an der Spitze der Bauschulen stehen werden, ein Hoffmann, Plecnik, ein Kotjera (jetzt Professor in Prag), Bauer, Ludwig usf., dann wird dieses Apostolat den Grundsätzen Wagners überall die Herrschaft gewinnen. Er sorgt dafür, indem er das Niveau seiner Schule so hoch gezogen hat, wie kein anderer Lehrer vor ihm. Er züchtet wirklich eine neue Rasse von Architekten.

(„Zeitschrift für bildende Kunst.“ Oktober-November 1900.)

Aus der Sezession.

Achte Ausstellung der „Vereinigung“.

Ich komme eben aus dem Pariser Getümmel heim in den angenehmen „Landaufenthalt“, genannt Wien. Unabsehbare Strecken von Kunst habe ich dort mit dem Fernrohr zu überblicken versucht; zehnjährige, hundertjährige; vergangene, jetzige, zukünftige. Meine mitgebrachten Kataloge bilden eine kleine Bibliothek. Und mit diesem Mühlrad im Kopfe trete ich in die neue Ausstellung unserer Sezession. Einen Augenblick stand ich zaudernd vor dem originellen Plakat unseres Böhm, dessen beiderseitige Schwingungslinien sich mir zu zwei ironischen Trikotbeinen ausrundeten, Beinen eines sarkastischen Etwas, das da einen siegreichen chahut tanzt auf dem Kopfe von allem Nicht-Paris. Sollen wir wirklich unmöglich sein, seitdem Paris jenes große Wort gesprochen? Aber als ich den langen, schmalen Katalog in die Hand nahm, in seinem bunten Kattunröcklein — ich glaube, für jeden einzelnen Besucher ist ein anders gemusterter Kattun vorhanden — und die Vignetten der Blattseiten überflog, da war ich gleich ruhig. Ja, das sind noch immer wir. Wir sind eben noch immer anders als die anderen. Es quillt und sprießt hier aus anderem Erdreich, mit einer naiven Fruchtbarkeit, die draußen nicht mehr vorkommt. Unsere kleinen Verhältnisse bewahren den Dingen noch eine gewisse Eigenhändigkeit, während draußen die breite internationale Nachfrage aus dem einzelnen Künstler eine Fabrik macht. Wer hat nicht die Schmucksachen Laliques bewundert in ihrem Rausch einer erfinderischen Farbigkeit? Aber Lalique ist heute ein Sammelname, in dem sich ein ganzer Generalstab der verschiedenartigsten Künstler, Techniker, Handwerker zusammenfaßt. Eine Aktiengesellschaft ohne Aktien. Bei uns ist jedes Stück noch ganz persönlich,

der Entwerfer ist darin gegenwärtig, man spürt seinen Hauch, man merkt den Druck seines Fingers. Und es sind so unverbrauchte Gehirne, denen der Einfall wirklich einfällt, mit einer gewissen Unüberlegtheit, einem sträflichen Übermut, der auch wirklich gestraft würde, wenn er nicht glücklicherweise glückte. Welche Idee von Hoffmann, in Paris einem unserer gebogenen Möbelhändler die reizvollen Empfindungslinien unserer Sezession in braunem gebogenem Holze über den grauen Stoffgrund zu ziehen. Man kam nicht dazu, die Stirne zu runzeln, denn man sagte sich sofort: dazu hat ja der liebe Gott das gebogene Holz erschaffen. So aus der Veranlassung heraus zu leben, Gelegenheitskunst im besten Sinne zu geben, das ist wienerisch. Zum Teil ist das auch eine zur Tugend gemachte Not, nämlich die Kunst armer Leute, die keinen Weltmarkt haben, sondern für Besteller „fest“ arbeiten. Im österreichischen Palast der Rue des Nations war ein Ornament, das fast mit Humor dieses schlagfertige Schwimmen in jedem gegebenen Element symbolisierte. Im Fabianischen Zimmer, dem besten des Hauses. Es war ein stark olbrichisches Rosengewinde, das über alle Wände ging, und zwar, soweit sie mit Seide bespannt waren, als Applikationsstickerei, wo sie aber zu Spiegelscheiben wurden, in Glasmosaik. Ein wahres Amphibium von Ornament; auf Seide Seide, auf Glas Glas, und ohne Besinnen immer wieder der Sprung aus einem Element in das andere. Man muß übrigens den Beifall mit angehört haben, den diese Dinge dort fanden. Und beim verwöhntesten Publikum, das von Tiffany und Konsorten herkam.

Was übrigens das Sehen als optische Verrichtung betrifft, sieht man im Hause der Sezession weit mehr, als man im Grand Palais mit seinen zehn- oder zwanzigtausend Kunstwerken sah. In diesem unerklärlichen Labyrinth herrschte selbst mittags eine durchgehende graue Abenddämmerung. Man tastete sich mühsam die Wände entlang, das Opfer eines Abblendungsystems, dessen Sinn uns gänzlich entgeht. Daß die Pariser Künstler sich dieses schweren Irrtums sofort bewußt geworden sind, haben die Hochmögenden unter ihnen bewiesen, die Herren „membre du jury, hors concours“, die sich richtig der wenigen Wandflächen bemächtigt haben, auf die das Außenlicht durch eine der großen Türen fällt. So hat z. B. Bonnat seinen Bildern das beste Licht im ganzen Hause gesichert. In den meisten ausländischen Abteilungen, mit ihren kleineren Räumen, sah es vollends hyperboräisch aus. Österreich-Ungarn, Japan, Italien waren, im Gegensatz zum Reiche Karls V., Länder, in denen die Sonne nie aufging. In unserem Sezessionshause sieht man endlich wieder, daß man sieht. Das ist das musterhafte Ausstellungslicht, in dem sich Räume gestalten und schon durch Abstufung der Helligkeit formen und tönen lassen. In diesem Sinne hat unsere Sezession im Grand Palais einen großen Sieg errungen. Und dazu kommt noch ein solcher indirekter Triumph. Ihre jungen Pariser Mitglieder oder Aussteller, die Lucien Simon, René Menard, Pierre Lagarde, Charles Cottet, Raffaelli usf., aber auch die neu aufsteigenden Graphiker des vorigen Winters, die Jeanniot, Renouard, Rivière u. a. haben sich heuer draußen ihre gol-

dene Medaille „décrochiert“, wie man das in Paris nennt. Die Roll, Henri Martin, Dagnan-Bouveret sind diesmal gar Grand prix geworden. Das alles gehört gewissermaßen mit zur Beurteilung unserer Sezession....

Und so schreiten wir nun beruhigt und einigermaßen gehoben durch die zehn Räume dieser achten Ausstellung der „V. B. K. Ö.“. Sie ist wieder einmal ganz anders, als die früheren waren. Herrscher ist diesmal der sogenannte „Innenarchitekt“, der Proteus unter den modernen Künstlern. Alles ist Zimmer und Zimmerausstattung, die modernen vier Pfähle, mit allem, was an Schmuck und Gerät zwischen ihnen Platz hat. Daß ausländischen Berühmtheiten ersten Ranges, wie Ashbee und Van de Velde, einer Doppel-Spezialität wie dem Ehepaare Mackintosh und einer Unternehmung wie der Pariser „Maison moderne“ ganze Säle zur Verfügung gestellt wurden, zeigt, wie wenig unsere Talente den Wettbewerb scheuen und wie weit sie im Gegenteil ihren Landsleuten die Augen öffnen wollen. Das ist ihre Politik der offenen Türe, von Anfang an, das gerade Gegenteil der früheren engen Wiener Lokalanschauung. Es ist aber auch praktisch, denn sie berufen sich damit gleichsam auf die Leute, die hinter dem Berge wohnen und sich noch ganz andere Dinge erlauben. Selbstkönner dürfen sich die größte Gerechtigkeit gegen andere gestatten. Auch zeigt sich dies am Verhalten unseres einst so zäh am Herkömmlichen hängenden Publikums. Wie lange ist es her, da war bei einer solchen Ausstellung der kritische Nothelfer eine Hauptperson; er mußte förmlich ein Animierkritiker werden, um die neuen Dinge, selbst die besten, den Leuten einzureden. Jetzt verkaufen sich die neuerfundenen Möbel von selbst; das ist nachgerade wie in einem automatischen Büfett. Die Leute freuen sich über jede neue Nuance, die einem Hoffmann oder Moser gelungen, man kann ihnen gar nicht mehr neu genug kommen. Das ist natürlich eine Gefahr, aber unsere paar Künstler sind nicht nur unausgepumpt, sondern auch auffallend vernünftig und werden sich hüten, für jede Ausstellung einen neuen Stil auszuhecken. Besonders erfreulich ist es, daß der Unterrichtsminister ein Mosersches Möbel aus eigenem Antrieb sofort angekauft hat. Herr v. H a r t e l, der sich so erfolgreich um die Gesundung der Kunst bemüht, hat damit auch sich selbst ein Vertrauensvotum gegeben. Und dann ist es anzuerkennen, daß immer mehr erste, einst sehr konservative Firmen bei modernen Kräften ihr Heil suchen. Augenscheinlich finden sie es auch.

Für die Raumgestaltung kommen diesmal besonders Josef H o f f m a n n und Koloman M o s e r auf. Man kennt ihre liebenswürdigen Interieurkünste und die vielen hübschen Hilfsmittel, durch die sie stets künstlerisch zu wirken wissen. Was hat nur das Schablonenschneiden in ihren Händen für ungeahnten Reiz gewonnen. Man betrachte etwa die schlanken Ständer, mit denen die acht Scherwände in Hoffmanns Hauptsaal enden, mit ihren breiten viereckigen Deckplatten. Sie sind ein wahres Muster organisch wirkender farbiger Verzierung, wie sie einst an den Säulen ägyptischer Tempel geübt wurde. Oder Mosers in ihrer Simplizität so anziehende Sims- und

Sockelstreifen im Minne-Saal. Auch an originellen Raumbildungen fehlt es nicht. Gleich der Hinterraum des Hauptsaales mit seinen drei originellen Oberlichtstreifen ist so einer, und dann Mosers rundbogiger Laubengang mit mennigroten Wölbungsreifen und sein einfacher weißer Rundbau für Minnes rundes Brunnenwerk, mit den tiefen, mattgolden gefütterten Nischen für dessen kleine Skulpturen. Schade, daß Moser nie in Etrurien ein Etruskergrab zu machen hatte oder ein Columbarium im frühchristlichen Rom. Eines der Gemächer, gelb in gelb, ist von Leopold Bauer gestaltet. Ein neuer Name in diesem Hause, aber er sei willkommen. Bauer ist Wagnerianer und hat sogar schon ein Album voll eigener Entwürfe (bei Schroll) herausgegeben. Bei der Bewerbung um die Jubiläumskirche fiel er durch einen sehr neu gearteten Entwurf auf, dessen viereckiger Campanile ein Leuchtturm an der Donau geworden wäre. Sein gelbes Zimmer macht Eindruck und weist manchen hübschen Zug auf, z. B. die lanzenartig eingestemmten Seitenständer am Holzwerk der Türe. Es ist nur etwas zu vielsagend für den Zweck. Überhaupt ist der Eintritt Bauers in die Reihe dieser Künstler schon deshalb ungemein lehrreich, weil man an ihm sieht, wie furchtbar schwer es ist, so einfach zu sein, wie Moser und namentlich Hoffmann. Unvermerkt einfach, möchten wir sagen, wobei man aber doch reich ist, an Sinn und Reiz. Er hat auch zwei Möbel darin stehen, einen Salonschrank und ein Tischchen. An die ließe sich ein ganzer Vortrag knüpfen über die Anstrengung, die es kostet, sich von all den Abgedroschenheiten der Schule zu befreien. Am Schrank namentlich bricht immer wieder ein Trieb durch, zu gliedern, zu profilieren und zu multiplizieren. Kaum hat man die rechte Hand aus der alten Schulschlinge gezogen, hängt man mit dem linken Fuße drin. Dazu Unzweckmäßigkeiten, wie die der beiden Seitenverschläge, die nicht auf und nicht zu sind und deren Schlüsselloch man suchen muß. Am Tischchen wieder, das er hübsch in Farbe gesetzt hat, ist das Gestell viel zu vielfältig für die geringe Last und die Deckplatte will wiederum profilieren, traut sich aber nicht mehr recht. Dieser alte Adam wird noch lange nicht ausgezogen sein.

Von Hoffmann sind in den Zimmern eine ganze Menge Möbel und Geräte verteilt. Gleich in der Vorhalle steht eine Gruppe in Weiß und Siegellackrot, lackiert, mit weißem Wollrips, für einen Gartensalon. Im ersten Saale fällt ein matt dunkelblauer Herrenwäschekasten auf, der bis zur Eckenlosigkeit abgerundet ist, dann ein Kamin und ein Büfett in elfenbeinweißem Ahorn mit Kupfermontierung, alles in höchst praktischer Einteilung. Selbstverständlich läßt sich der Künstler die wundersamen Ton- und Texturwirkungen nicht entgehen, welche die Einfuhr überseeischer Zierhölzer (in Hamburg gibt es ja schon förmlich eine exotische Holzbörse) uns zu Gebote stellt. Ein geschmackvolles Prachtstück dieser Art ist ein brauner Salonkasten in spiegelnd glatter Bearbeitung. Der Fond ist großgemasertes dunkelbraunes Zeregottaholz, die Einlagen sind hellbraune Pyramidenzeder, die Füllungen laut Katalog „Synaigunde", xylektypomartig behandelt (auf Faserwirkung geätzt). In Aufbau, Einteilung

und Verzierung keine Spur von Gesuchtheit, alles rechtwinklig, kein Aufsatz, keine Galerie, keine Nischen, keine Schnitzerei, die eingelegten Ornamentstreifen auch nur aus eigentümlichen viereckigen Figuren zusammengereiht, und der Eindruck doch fürstlich vornehm. Das ist mustergültig für Materialwirkung. Auch ein Glaskasten aus solchen Hölzern mit Extranamen geht in dieser Tonart. Dabei ist sogar Pakfong zu linearen Einlagen verwendet; warum nicht, da Tombak als kunstgewerbliches Metall eine Rolle spielt? Höchst eigenartig verwendet Hoffmann zu Intarsiaturen bunte Musterungen, die den Vorsatzpapieren von alten Büchern nachempfunden scheinen. Ein Schmuckkasten dieser Art in Hellgrün, Weiß und Mattblau, natürlich absolut flächenhaft behandelt, ist von aparter Wirkung. Anderswo wieder ist ein roter Schrank in dieser Weise, aber mehr biedermeierisch, gefüttert. Es ist erstaunlich, mit welcher handwerklichen Gediegenheit diese Dinge ausgeführt sind. Als hätten unsere Handwerker neue Hände bekommen. Und dabei fühlt sich der Künstler keineswegs über den Alltag erhaben. Er baut auch einen einfachen weichhölzernen Schrank (für Portois und Fix), einen dreifachen vielmehr, denn er besteht aus dreien, die glatt voneinander abgehoben werden können. Auch der muß ebenso gediegen sein wie die Prunkstücke. Übrigens ist es niemandem verwehrt, sich ihn in Schagarandaholz ausführen zu lassen.

Aber — nach Immermanns Münchhausen — „ein rechter Virtuose spielt jedes Instrumente“. Unsere jungen Meister werden von Jahr zu Jahr vielseitiger. Seitdem z. B. an der Kunstgewerbeschule eine Werkstatt für Töpfe eingerichtet ist, treibt alles die „Künste des Feuers“ oder spielt sich mit ihnen. Es ist so viel Sport dabei, so viel Überraschung, Glück und Unglück, aber auch Schlauheit und Kühnheit in Überwindung technischer Schwierigkeiten. Nicht jeder hat die künstlerische Überzeugungstreue eines August D e l a h e r c h e, der jedes noch so interessant ausgefallene „flammé“ vernichtet, wenn er es durch Zufall und nicht nach seiner Berechnung erzielt hat. So sehen wir jetzt auch schon Hoffmannsche Tonwaren, und noch andere Kollegen schwelgen im Steingut, das selbst in der Zeit der Raerener und Kreußener Krüge nie so glänzende, so künstlerische Schicksale erlebt hat. Ein famoser schwarz-weiß gefleckter Krug, der mir auffiel, ist nebst anderen mehr von Adolf B ö h m; eine beinahe intrigante Vasenform, in der etwas von einem Tannenzapfen lebt, ist von Rudolf B a c h e r, der auch einen geblähten Frosch von durchschlagender Wirkung erschaffen hat. Ehe ich mich von Bacher trenne, sei auch noch sein prächtiges Glasfenster für ein Jagdhaus gerühmt, das den heil. Hubertus vor dem Hirsche kniend zeigt. Neben der vorzüglichen Komposition und Farbengebung fällt hier besonders auf, daß der Künstler so recht den Humor besitzt, für den das Zusammenbleien dieser farbigen Glasscherben ohne Zweifel Raum läßt. Wie trefflich sind z. B. die gelben Flammenzungen des Heiligenscheins, die verschiedenartig grünen Moosflecke der Ahornstämme, das Schwarz und Weiß des gescheckten Jagdhundes (sogar sein Schweif ist halb schwarz, halb weiß) für mosaikartige Zusammenfügung verwertet. Bacher hat damit sein ausgiebiges Talent in einen neuen Sattel gesetzt.

Natürlich ist auch Moser unter die Töpfer gegangen, wie vor etwa einem Jahre unter die Glaser und noch früher unter die Teppichknüpfer und Stoffmusterzeichner. Aber er ist jetzt sogar Buchbinder und Schreiner. Und er mag anfassen, was er will, es wird Moser, namentlich von vollem persönlichem Schick der Dekoration und einem instinktiven technischen Treff. Auf allen diesen Gebieten hat er treffliche Stücke, und recht zahlreich, ausgestellt. Sehen wir zunächst seine Möbel an. Das durch den Minister angekaufte Büfett, dessen Aufbau durch schräge Flächen belebt ist, zeigt auf schwärzlichem Grunde in senkrechten Intarsiastreifen Mosers bekanntes Forellenmuster, seiner Vorliebe nach in „reziproker" Durchführung, so daß sich in Hell und Dunkel die nämlichen Vorgänge abspielen. Die horizontalen Gliederungen sind durch vierfache helle Linien markiert. Das alles natürlich Fläche. Der Eindruck ist ungemein gewinnend. Der Künstler betitelt dieses Büfett: „Der reiche Fischzug." Einen großen viereckigen Zigarrenschrank von japanischer Haltung mit lackglatten Flächen hat er ganz mit einem reziproken Muster in hellem und dunklem Braun überzogen, das sehr fein und reich wirkt. Am Moserischesten aber ist er in einem Eckschränkchen, „Die verwunschenen Prinzessinnen" genannt. Innen sieht man nämlich drei schlanke Fräulein, mit goldenen Reifen in den unendlichen Haaren, in Intarsia gebannt, nicht ohne einige Bestreuung mit jenen silbernen Scheiben und Tauperlen, die bei Moser so gern ganz diskret mitwirken. Außen dient ein Fischungetüm als Schlüsselschild und an den rot gebeizten Türflügeln fließen lange, irisfarbene Glastränen nieder. Alte spanische Maler setzten mitunter echte Kristalltränen auf die Wangen ihrer Schmerzensmutter (in der Berliner Galerie hängt so eine), aber auf einen Türflügel schwerlich. Moser hat so seine eigenen kühnen Unbefangenheiten, die zu ihm gehören und an ihrem Platze gut sind. Ein Duft von Poesie zieht auch durch seine Gläser, wie ein Bukett von Moselwein. Dabei wird ihre Haltung immer sicherer, sie richten sich hoch auf („die hohen Gläser" heißt eine Gruppe) und schwellen in luftigem Umriß an und ab. Der Umriß eines solchen Kelches moduliert sich in immer neuen Bereicherungen, sogar etwas zu viel. Dabei wird dem Glase seine Glasmäßigkeit reichlich abgewonnen, durch Blasen, Schleifen, Aufschmelzen; es ist eine ewige Suche im Handwerk. Ein Glasservice für Sherry zeichnet sich auch durch seine feine Metallmontierung aus, in der sich Anklänge von Boscoreale finden. Eine Überraschung war der Buchbinder Moser, an dem auch ein so erleuchteter Kenner dieser Kunst, wie Graf Vinzenz Latour, seine Freude haben dürfte. Er liebt es, die einfachsten geometrischen Figuren (Fünfecke, Kreise, Ringe, Ovale) oder geometrisch angesehene Pflanzenteile über die Fläche hin zu streuen oder zu gruppieren. Man kann ans Schachbrett, an Dominosteine, an Blütenrispen denken, immer aber gibt das Ganze ein ornamentales Bild von eigener Empfindung, wenn sie auch eine britische Verwandtschaft nicht verleugnet. Die Firma Konegen hat eine ganze Reihe solcher Bände tadellos ausführen lassen. Übrigens hat auch Hoffmann

für die Firma Max Herzig einen großen Bibeleinband entworfen, der ihm Ehre macht.

Der Raum beginnt mir zu fehlen, dafür will ich noch einen Namen, der seinen eigenen Sinn hat, an den Schluß dieses Aufsatzes stellen. Auch Otto Wagner erscheint unter den Möbelleuten der Ausstellung. Seit seinem fulminanten Salon der Hofgärten für Paris haben wir nichts von ihm gesehen. Welche Augen wird er machen, wenn er ihn wiedersieht! All der prächtige Purpur ist bis zur Farblosigkeit eines fahlen Rosa verschossen. In der Sezession stehen jetzt auch einige rechte Prachtstücke für sein neues Studio in Hütteldorf. Man erinnert sich ja noch an Böhms Meisterwerk vom vorigen Winter, jene musivische Glaswand mit der farbenglühenden Opaleszenz seiner Herbstlandschaft. Auf diese Glut ist auch der große viertürige Zeitschriftenkasten gestimmt, in dessen hell moosgrün gebeiztes und poliertes Holz jene purpurnen Herbstfarben reichlich hineinspielen. Die Türen haben nämlich facettierte Glastafeln mit untergelegter grüner Seide, von der sich eine üppige Hinterglasmalerei abhebt; dicht aufschießende dunkelgrüne Lorbeerbüsche und darunter ein breiter Querstreifen von rotem Laub in allen Schattierungen. Auch Gold spielt darein; es ist eine Fanfare von Pracht. Das Innere ist aber vielleicht noch schöner; violett gebeizt, mit Zweigen voll Rosen in zartfarbiger Intarsia und elegant eingelegten Perlmutterstreifen. In architektonischer Hinsicht ist das Möbel nicht so, man möchte sagen, nihilistisch, wie einige Hoffmannsche Meisterstücke, die schon fast auf die reine Idee des Objektes zurückgeführt sind. Allerdings ist der Schrank so groß, daß er eine Art Basis und Bekrönung verlangt, eine Anspielung auf Gesims und Architrav. Dazu hat Wagner zwei Prachtsessel gestellt, von denen der mit gelbem geschnittenem Leder und Perlmuttereinlagen besonders gelungen ist. Auch zwei Wandbehänge in Applikationsarbeit, Purpurlaub auf Grün, wie sie zum Schranke passen, kann man nicht übersehen. Das alles sind eigentlich dekorative Phantasien, die sich eine aus der anderen hervorspinnen, immer weiter, und im Traume münden. Es wird ein Alpdruck von Luxus sein.

Geht man von da zu den Möbeln Ashbees hinüber, so ist das ein Bissen Schwarzbrot nach einem lukullischen Menu. Unser Wiener Schwarzbrot ist es freilich nicht. Doch davon nächstens.

(10. November 1900.)

Aus der Sezession.

Angenehm, mannigfaltig und lehrreich, wie die Ausstellung der Sezession ist, gibt sie auch dem Besprecher Handhaben und Veranlassungen aller Art. Ich habe mich letzthin mit unseren Wiener Einrichtungskünstlern unterhalten, heute seien die fremden Gäste nach Gebühr geehrt. Ashbee, Van de Velde, die „Maison moderne“ mit ihrem Schwarm von Künstlern — es ist eine wirklich reichhaltige Rundschau. Neben den Wienern, die diesmal Wagners komplizierte Pracht, Hoffmanns elegante Logik und Mosers poetische Feinschmeckerei

ins Treffen schicken, nimmt sich die Möbelkunst Ashbees besonders merkwürdig aus. Als käme sie von einem viereckigen Planeten, der von vierschrötigen Bauern bewohnt ist. Alles aufrecht, rechtwinklig, neunziggrädig. Es ist eigentlich englischer Biedermeier, einfach, tüchtig, schwerfällig. Jene so linearen braunen Möbel, deren einzigen Schmuck eine eingelegte weiße Vignette mit einer blassen Nelke bildet, erinnern an den dunklen Tuchanzug eines Londoner Vorstadtbürgers, der viele Jahre hält und an dem sich nur die Nelke im Knopfloch jeden Sonntag ändert. Ashbee hat seine Werkstatt im Londoner Ostend, unter dem armen Volk, in einem bescheidenen Häuschen, wo nur kleine Handwerker ein- und ausgehen. Er ist wirklich in das Volk hinabgestiegen, während Morris, der glänzende Kunstgewerbefürst, und Ruskin, der schwärmende Kunstprophet, trotz aller volksmäßigen, ja sozialistischen Theorie in der Praxis vornehme Herrschaften blieben, ein Burgherr von feudalen Formen, ein kunstgelehrter Abt. Ihre Welt ist vorübergezogen in der großen Wandeldekoration der Kunstentwicklung; diesen Sommer erst starb auch Mr. Alexander Ionides, der Londoner Kunstfreund, in dessen feenhaftem Hause William Morris die erste Generalprobe seiner überprächtigen Anfangsträume abhielt. An Morris erinnern immerhin etliche kostbare Einzelheiten der Ausstellung. So namentlich der schöne gewebte Wandteppich mit den lobsingenden Engeln von Burne-Jones und den vielen grünen Pflanzen und bunten Blumen von Morris; denn dieses und anderes Zierwerk pflegte Burne-Jones nur leicht anzudeuten oder selbst das nicht, und Morris gab das bestimmte Detail. Die gewebte Szene wirkt, mit französischen Gobelins verglichen, wie ein ruhiges Fresko unter flattrigen Staffeleibildern. Und auch die selbstgedruckten Bücher in Ashbees Schränken erinnern an Morris, dessen Kelmscott Preß Ashbee angekauft hat, bis auf jene berühmten Handpressen und inkunabelhaften Typen, die sich jetzt im British Museum befinden. Benvenuto Cellinis Traktat ist das erste Buch, das Ashbee in Morris' Werkstatt druckte, aber noch nicht mit selbsterfundener Schrift; es ist hier gleichfalls ausgelegt.

Ashbee hat das Kunsthandwerk wirklich demokratisiert, auch in geschäftlicher Hinsicht. Er hebt den Handwerker sittlich, künstlerisch und wirtschaftlich, er läßt ihn unter seinen Augen arbeiten und gibt ihm seinen Anteil am Gewinn; der Zwischenhändler ist ausgeschlossen. Das nennt er sein „Werkstättenprinzip". Er ist aber auch selbst ein derber Werkstattmensch, selbst in seinen Schmucksachen, die man für Hauskunst des Volkes halten möchte. Silberschmuck mit Email oder billigen Steinen (Katzenaugen u. dgl.); welcher großstädtische „Juwelier" macht das heutzutage? Typisch für ihn sind jene silbernen Blümchen in der Ausstellung, mit den scharf gehämmerten Blättern und den drahtartigen Staubfäden, deren jeder eine kleine Perle an der Spitze trägt. Das alles hat Charakter und die Wiener begreifen es ganz gut. Noch besser freilich sein silbernes Tischgerät, diese Bratenschüsseln etwa, mit ihren schön gewölbten Deckeln von ungetrübter Form und einer Oberfläche, die glatt wäre, wenn sie nicht gleichsam nachvibrierte vom Schlag des treibenden Hammers, den man ihr wie

ein ganz leichtes martelé ansieht. Er hütet sich wohl, diese lebendige Spur der Menschenhand wegzupolieren. Und dann setzt er oben eine jener sinnreich ineinander geschlungenen Ranken auf, an denen man wieder merkt, daß nicht nur Hand, sondern auch Geist bei der Sache war. Die hier ausgestellten Möbel lassen den Wiener, mit einigen Ausnahmen, eher kühl. Ihre Aufbereitung ist, mit dem virtuosen Schick unseres jetzigen, durch die Sezession gespornten Handwerks verglichen, etwas primitiv. So ein Anstrich, ein eisernes Beschläge, eine Einlage, hat bei uns, auch an einfachen Möbeln, eine ganz andere Vollendung. Niemand würde hier einen Stehspiegel für ein Damenzimmer mit einem schweren, eisengetriebenen, undurchbrochenen Pfauenrad krönen. Da steht ein großer Schreibtisch, der den Eindruck macht, als könne man an ihm nur Geometrie treiben. Nichts daran, was aus der Fläche tritt; keine Galerie, kein Aufsatz mit Lädchen, vielmehr statt dieser etliche Versenkungen in der Tischfläche selbst, mit Falltüren, die schwerlich zweckmäßig sind, da doch gewiß beim Arbeiten Schriften und Bücher darauf gelegt werden und sie unpraktikabel machen. Aber verteidigen kann man sich hinter einem solchen Schreibtisch. Mein Haus ist meine Burg, und mein Schreibtisch auch, und mein Lehnstuhl auch. Ein solcher Lehnstuhl mit drei hart gepolsterten, förmlich bombensicheren Wänden ist wiederum ganz typisch. Ein Lehnstuhl, in dem man alles eher kann, als sich anlehnen, denn er ist absolut senkrecht. Das Problem, auch die Sitzfläche senkrecht zu machen, scheint noch nicht gelöst zu sein. In diesen Lehnstuhl kann man sich von der Welt zurückziehen, wie in eine Einsiedelei, und über seine eigene Quadratur nachdenken. Es gibt übrigens in England auch solche Lehnstühle mit bloß zwei Wänden; als dritte Wand dient die des Zimmers. In einem zugigen Erker oder auf einer Terrasse bei englischem Wetter sind diese Möbel besonders praktisch.

Ein ganz anderer Geist herrscht in den vielen Sachen, die uns das Pariser Kunsthaus „La maison moderne“ geschickt hat. Ein deutscher Schriftsteller, Julius Meier-Graefe, der Begründer des „Pan“, hat es ins Leben gerufen, in der Rue de la Paix, im vollen Paris. Van de Velde hat es eingerichtet, wie ähnliche Kunsträume in Berlin. Es geht da sehr international her, wie ja bei Bing auch, im „Art nouveau“ der Rue de Provence, dessen allerneuestes Dekorationsgenie, G. de Feure, der Schöpfer des fulminanten Bingpavillons auf der Weltausstellung, auch wieder ein Holländer ist. Holland, Belgien! Das neueste Novum in der Abteilung der „Maison moderne“ ist auch etwas Holländisches, die sogenannten Batiks. Stoffe, die auf eigentümlich marmoriertem Grunde mit einem Muster in der altjavanischen Batiktechnik geschmückt sind. Ein holländischer Künstler, Thorn-Prikker, hat diese alte sundanesische Kunst im Haag eingebürgert. Sie beruht darauf, daß die Zeichnung mit flüssigem Wachs ausgegossen wird, das man nach der Eintauchung ins Färbebad wieder entfernt. Die Eingeborenen gießen das Wachs aus kleinen Kannen mit einem oder mehreren Schnäbeln, in Holland benutzt man ein Rohr, das die Flüssigkeit enthält. Die Batiks werden gewiß bald ihren Weg machen.

Auch Van de Velde und der Plastiker George Minne gehören zu diesem Kreise. Und die farbigen Spitzen Felix Auberts, die hier noch nie in solcher Mannigfaltigkeit der hochmodernen Muster und des Farbenspiels zu sehen waren. Und jene Tiffanyvasen, die man jetzt gleich Edelsteinen in Silber und Gold faßt; wie übrigens auch die prächtigen Emailgefäßchen des Budapester Rapoport. Und hundert hübsch erfundene Kleinigkeiten von Dufrène, Debain, Orazi, Biais u. a. Der Lederfauteuil von Biais ist allerdings nicht mustergültig. Er sieht sich so äußerst bequem an, aber er ist so ebenerdig angelegt, daß man sich von einem Adjutanten an den Händen halten lassen muß, um sich hineinzusetzen oder gar um aufzustehen. Was würde Ashbee dazu sagen, oder auch zu jenem silbernen Eßservice, das sich in lauter Krümmungen bewegt, so daß eigentlich die größte Kunst daran ist, mit diesen Messern und Gabeln „englisch" zu essen? Die Moderne ist überhaupt nicht recht glücklich mit ihrem Aushecken von Varianten für die einfachsten Dinge. Man betrachte nur irgendwo eine Serie neuerfundener Gabeln, deren Zinken allerlei harmlose Kinderspiele treiben, bis man sie schließlich besser als Zierkämme in eine spanische Frisur stecken könnte. Auch die Beleuchtungskörper sind bekanntlich ein solcher Tummelplatz für Metallphantasie, aber durch Van de Velde und andere (unseren Gurschner, der sichtlich wächst, nicht zu vergessen) hat die moderne Lampe doch einige einleuchtende Formen gewonnen.

Van de Velde ist natürlich der Glanzpunkt dieser Abteilung. Einer jener modernen Universalmenschen und Generalkünstler, welche die Maschinerie unseres Lebens mit ungezählten Händen von allen Seiten angegriffen haben, um sie durchaus neu zu gestalten. Ganz deutlich sah man dies vor zwei Jahren in der Münchner Sezession, wo drei Säle mit seinen Werken in allen möglichen Stoffen angefüllt waren. Van de Velde ist von jenem belgischen Schlage, dem die Viktor Horta und Paul Hankar in Brüssel angehören; Horta wohl der „neueste" Baukünstler unserer Zeit. Auch unsere Wiener verdanken dieser Gruppe nicht wenig, auf die ja die Lebensfähigkeit der heutigen Linienkunst zurückzuführen ist. Die persönliche Linie Van de Veldes ist heute weltbekannt. Seine persönliche Kurve muß man sagen, deren Pointe immer eine Art Z ist. Diese Z-Formel blitzt aus jeder seiner kühnen, gewaltigen oder eigensinnigen Linienführungen hervor, sie schwingt und streckt sich, oder kauert sich zusammen, kriecht durch sich selber durch. Es ist etwas Wildes, Dämonisches in diesem ornamentalen Motiv, ein Geist des Zickzacks, der in aller bisherigen Kunst nicht vorkommt. Immer aber ist er mit voller künstlerischer Besonnenheit in den richtigen Schranken gehalten. „Vernunft ist meine einzige Quelle", schrieb ja Van de Velde über sich selbst, nicht ohne sein Wesen zu beschränkt zu fassen, denn das Temperament, mit dem er seine Vernunft durchsetzt, ist nicht minder stark. Vernunft ist seine Quelle insofern, als er seine Formenwelt nicht der in der Natur fertig vorliegenden entlehnt, sondern sie fast gewaltsam in der Sphäre einer Abstraktion festhält. Kraft als solche, Bewegung als solche, Widerstand als solcher, bestimmen seine Rhythmen, die nicht

an Mensch und Tier und Pflanze erinnern, also gewissermaßen im Amorphen wühlen. Das ist wenigstens die Absicht; erreicht kann sie ja nur relativ werden, denn im fertigen Werk fühlt man doch immer die Formen mitspielen, die unsere natürliche Umwelt aufbauen. Es sind unter anderem zwei berühmte Möbel Van de Veldes da: einer seiner Schreibtische und ein zwei Jahre alter Bücherschrank. An beiden tritt seine merkwürdige Holzbehandlung deutlich zutage. Zweckmäßigkeit versteht sich ja bei ihm von selbst, aber sein Holzgefühl geht ganz eigene Wege, auf dem ihm die eigentlichen Tischler nicht folgen werden. Man beachte etwa nur seine Vorliebe für klammerartige Teile — fast hätte ich Organe gesagt — die aus krampfigen Wurzelstöcken gewisser Bäume gemacht zu sein scheinen. Und man sehe, wie sich das Ganze in lauter Kurven bewegt, die Teile aber nur desto lebendiger ineinander greifen, wie die einer Maschine, die ihre Arbeit zu leisten hat. Van de Velde muß oft den Vorwurf hören, er sei nicht holzmäßig genug, so wie manche moderne Glaskünstler nicht glasmäßig usf. Die Empfindungsgebiete für einzelne Materialien haben sich eben einigermaßen erweitert, seitdem einzelne Künstler mit neuer starker Eigenart sich ihrer bemächtigt haben. Es sind heute Dinge holzmäßig oder glasmäßig, die es früher nicht waren. Sie werden es durch die Genialität gewisser positiver Leistungen, an die der Beschauer nachgerade glauben muß. Siehe das moderne Glasfenster. Bei Van de Velde, der das Holz gleichsam schmiedet, wird es duktil, so daß man versucht ist, dem Schmiedeeisen ein Schmiedeholz an die Seite zu stellen. Aber man hat sich an die steinernen Schmiedeeisenbeschläge der deutschen Renaissance gewöhnt und kein Lehrbuch der Architektur lehnt sich dagegen auf. Nach dem steinernen Eisen wäre dies das hölzerne Eisen, was weiter? Aber so weit geht er ja gar nicht, dieser Künstler der „Vernunftgewißheit“, wie er es nennt, oder wie man es wenigstens übersetzt hat.

Eines der Interieurs der Ausstellung liegt ganz jenseits von Gut und Böse. Es ist das Zimmer der Schwestern Margarete und Frances Macdonald und ihrer Gatten Charles R. Mackintosh und J. Herbert Mac Nair. Man hätte noch den Spiegel von Talwin Morris hinzuhängen können, denn diese fünf Glasgower Künstler bilden eine festgeschlossene Gruppe, die in T. Morris auch eine verfechtende Feder besitzt. Dem Leser der illustrierten Kunstzeitschriften werden sich wohl die getriebenen Metallarbeiten der beiden Damen am meisten eingeprägt haben. Sie haben eine Art, das Metall blechartig dünn, fast knittrig wirken zu lassen und das Relief ganz flach, ja beinahe muldig zu halten, die man nicht vergißt. Dazu eine eigene Weise, die menschliche Figur als eine steife, schlanke Hülse zu sehen, die sich wie von selbst in harte, stahlartig schwingende und federnde Linien auszieht. Wer dieses Zimmer betritt, sagt gewiß zuerst: „Toorop.“ Eine gewisse Verwandtschaft ist ja vorhanden. Die Form bringt sich nicht zuwege, sondern symbolisiert sich gleich im Keime und ihre Bestandteile spinnen sich gleich in schwarze und goldene Fäden aus, die allenfalls auch den Raum enthalten, den die Figur ausfüllen könnte, oder angeblich ausfüllt. Vieles davon ist wirklich

Stickerei, eine ganz freifädige, wie von einem kunstbegabten Insekt gewirkt, und dann vom Wind verwirrt. Eine bemalte Samtlarve von hektischem Oval ist das Gesicht darin, ein Geäder von schwarzen, gespannten Fäden deutet Faltenwurf von Gewandungen an. Das Zimmer ist weiß, die Möbel sind schwarz, alles Holz ist glatt, dünn, eng, sezessionistisches „Brettl“, mit einzelnen plötzlichen Gevierten von bunt losgehendem Ornament. In dem Ganzen eine Simplizität, die sich virtuos zu genießen scheint. Aus einem eisernen Stalleuchter oder aus zwei Bleiklumpen macht sie einen Lichtträger von Reiz, der sogar gekauft wird. Gekauft in Wien, der Stadt Dziedzinski und Hanuschs und Klinkoschs. Die Künstler selbst verbringen ihr Familienleben schwerlich in solchen Gemächern, aber vielleicht haben sie ein eigenes Gespensterzimmer im Hause, hobgoblin's closet oder so etwas, wie andere Leute ein Gastzimmer, und das sieht so aus. Verboten ist es ja nicht.

(15. November 1900.)

Aus der Sezession.

Es ist Zeit, mit dieser Rundschau in der Sezession zu Ende zu kommen. Die Maler und die Bildhauer wären noch übrig; man merkt erst beim Appellblasen, wie viele ihrer sind, denn die Sezession hat eine eigene Verteilungskunst, die den Beschauer in kein Massengedränge geraten läßt. Wie jedesmal, macht man auch wieder neue Bekanntschaften. Der Londoner Holländer Niko Jungmann z. B. kommt zum erstenmal nach Wien; der seltsame belgische Plastiker George Minne war hier nur gelegentlich durch eine Kleinigkeit, eine Ansichtskarte gleichsam, vertreten; auch der geniale Carriès ist hier kaum dem Namen nach bekannt; aber selbst ein neuer Wiener taucht auf, Leopold Stolba, eine Entdeckung, um nicht zu sagen Erfindung Engelharts.

Den Vogel der Kuriosität schließt George Minne ab. Man sieht hier den runden Brunnen, der ihn vor einigen Jahren berühmt und berüchtigt gemacht hat, und eine Menge kleinerer Arbeiten, darunter die Skizze zu einem Volderdenkmal. Das Auge Minnes gleicht jenen Vexierspiegeln, in denen die menschliche Gestalt lang und hager ausgezogen erscheint. Die fünf Männer, die auf jenem Brunnenkranze knien und in das geweihte Wasser hinunterstarren, gleichen christlichen Fakiren. Seit dem Mittelalter ist keine solche dürre, grätige, eckige Asketenplastik gemacht worden. Diese Menschen sind mit der Milch der sieben mageren Kühe gesäugt, sie bestehen größtenteils aus Röhrenknochen und Muskelschwund. Nur bei solcher Ausmergelung ist es möglich, daß einer sich selbst in der Weise umarmt, wie diese armen Leute. Sie können in der Tat mit den Händen überallhin langen, sogar kreuzweise an ihre eigenen Schulterblätter. Und im Knien sind sie Spezialisten, sie sind dazu geboren und stammen von Büßern ab, die auf den Knien heilige Berge emporrutschen. Und dennoch sind es keine Karikaturen. In diesen Jammergestalten liegt

eine Inbrunst und Geistigkeit, wie man sie erst wieder in unseren Tagen darzustellen weiß. Eine ausdörrende Glut der Andacht, Theologie mit Osteologie gepaart. Man muß den Geschmack des Künstlers keineswegs teilen, um zu erkennen, daß sein Werk mehr ist, als Illustration einer neuen Entfettungsmethode, es ist eine starke künstlerische Empfindung darin, die sich eigene Formen gesucht und diese in ein (hoffentlich vorläufiges) System gebracht hat. Die holzgeschnitzte Gruppe der drei heiligen Frauen, die hier sogleich einen Käufer fand, ist in anderer Weise originell. Es sind eigentlich nur drei Mäntel, deren Oberteile so über die Gesichter herabfallen, daß man von diesen nichts erblickt. Drei Faltenwürfe, in denen drei Attitüden von Frömmigkeit stecken, streng symmetrisch und von ornamentalem Linienzug. Man könnte diese drei Figuren zu einem ganzen Figurenfries vervielfältigen, wie im bekannten Mosaikfries zu San Apollinare Nuovo zu Ravenna.

Von Jean (eigentlich Josef) Carriès sieht man nur zwei Werke, eines seiner berühmten Babies, deren Fortsetzer Jean Dampt geworden ist, und eine behelmte Büste. Beide sind in Bronze, gehören also der früheren Zeit des Künstlers an, als er noch nicht das Steingut für „das Männchen des Porzellans“ erklärte und seine feurigen Improvisationen bloß in Steinzeug verübte. Er hätte am liebsten ganze Interieurs in Steingut ausgeführt; Portale wenigstens hat er aus diesem Stoff geschaffen, zuerst für seine eigene Werkstatt, dann für Madame Vinarella-Singer und die Fürstin de Scey-Montbéliard; über 700 Stücke waren für das letztere zu formen, zu tönen und zu brennen. Er ging daran zugrunde, schon 1894, ein Dreißiger, und die Franzosen weinen noch jetzt um ihn. In der Pariser Sezession des Champ de Mars 1892 hatten sie ihn eigentlich erst erkannt, wo er ein ganzes oeuvre an Töpfen und Figuren ausstellte. War es möglich, daß in dem schwächlichen, gelbgrünlichen Männchen mit den Zehrfiebermanieren eine solche feurige Schöpferkraft, ein Rodin des Steinguts steckte? Seine überlangen dünnen Finger waren seine Modellierhölzer, er hat nie ein anderes benutzt. Alles, was sich zwischen ihn und seinen Ton drängte, war ihm verhaßt. Auch zum Steingut ging er ja nur über, weil er darin seine Stimmungen und Einfälle unmittelbarer auskneten konnte, als bei den langen Prozeduren der Bronzetechnik. Er wollte, wie er sich ausdrückte, der Velazquez des Steinguts werden, und hat in der Tat diesem Stoffe künstlerische Wirkungen abgewonnen, die ihn neben Bernard de Palissy stellen. Auf der Pariser Weltausstellung war ein ganzes Rondeau mit seinen Werken gefüllt, meist aus dem Besitz seines Kollegen Häntschel. In der Mitte stand sein Selbstporträt, ein Kniestück aus Bronze, den Schlapphut auf dem Kopfe, ein Figürchen in der ausgestreckten Hand. Wenn man eintrat, glaubte man unseren Hellmer vor sich zu sehen. Man sollte wirklich trachten, eine Auswahl seiner Grès nach Wien zu bringen, auch Figürliches, des Exempels halber für Künstler und Käufer. Das schlafende Baby, das man jetzt von ihm sieht, ist entzückend in der unbewußten Kraft seiner üppigen Animalität. Was immer dieser Todeskandidat berührte, es blüht und strotzt von saftigem Leben.

Den Maler Niko Jungmann kannte man hier allenfalls aus dem „Studio“, der seine farbigen oder farblosen Charakterstudien, namentlich aus Volendam (s. das hübsche Aquarell von Rysselberghe) mitunter reihenweise bringt. Jungmann begann als Lehrling eines Stubenmalers, geriet früh nach London und in die Tageszeichnerei hinein, wandte sich aber mit gesundem Instinkt bald dem Volksleben seiner Heimat zu. Und ihren Galerien, muß man sagen, wenn man seine beiden hiesigen Bilder sieht. Wer diese gemalt hat, ist ein Van Eyck-Schüler, der aber auch gern in alten japanischen Farbenholzschnitten blättert. Der „Pilgerzug in Kevelaer“, über die hölzerne Holländerbrücke weg, bei einfallender Abenddämmerung mit vielen farbigen Papierlampions, hat mehr etwas allgemein Japanisches, sogar in den scharf umrissenen, aber etwas flach ausgefüllten Gesichtern. Dagegen herrscht in „Mutter und Kind“, dieser weltlichen Madonna unter ihrem dunklen Apfelbaum, mit der hellen niederdeutschen Landschaft dahinter, ein Geist, der erst mit Holbein starb. Niko Jungmann sieht sich seine Landsleute mit äußerst genauen Augen an, nichts an ihnen ist ihm unwichtig, und bis ins geringste weiß er sie mit liebevoller Kunst zu zeichnen und zu malen. Ihre luftgebräunte Haut und das durchbrochene Weiß der Spitzenhauben und die Tausendfaltigkeit der Weiberröcke und Pluderhosen, aber auch das Laub der Bäume, das Gras der Böschungen, das Schilf und die weißen Schierlingsdolden, und die zierlich einherwimmelnden Wellen des Baches. Er hat eine gründliche und zierliche Technik, aber dabei eine breite Gesamthaltung, so daß man keine Kleinlichkeit merkt.

Einige französische Meister haben die Ausstellung glänzend beschickt. Sogar von dem Bahnbrecher Edgar Degas, der sich mit Claude Monet eine besondere Lorbeersorte gepflanzt hat, sind etliche Bilder da. Die Badende hat sogar Max Liebermann in seine hübsche kleine Schrift über Degas aufgenommen. Vor allem aber natürlich seine Balleteusen, die, einst in Grund und Boden verhöhnt, schon jetzt als klassisch gelten und im Feuerschein des Rampenlichtes in alle Ewigkeit brennen werden. So mancher Jüngere hat sein Licht an dieser Fackel angezündet; auch Aman-Jean, der in seinen Pastellen jetzt mit geringen Mitteln solche Visionen von Lebenspracht hervorzaubert. Rotes Haar, blühendes Fleisch, Blumen, Tapetenmuster, Stoffe, alles wie aufgelöst in Reflexen, eine zerstäubte Herrlichkeit, die als feurige Wolke einherschwebt. Seine Altersgenossen, die Lucien Simon, Paul Lagarde, Gaston Latouche, Piet, Dupont u. a. befestigen sich in ihrem Wiener Rufe. Khnopff und Raffaelli nicht zu vergessen. Und Baertsoen, dessen Tauwetterbild („kleines Haus am Wasser“) so in lauem Westwind gebadet ist, daß es sich in feuchten Dunst lösen will. Und Kuehl, dem die Dresdener Augustusbrücke, wie eine große Weltdame, keine zweimal in der nämlichen Toilette erscheint. Eine Landschaft Klingers stellt jene Villa in Steglitz vor, wo man ihm bestellte Wandbilder abgelehnt hat. Er faßt die Villa unmanierlich genug an. Sogar von Menzel und Böcklin werden den Beschauer Grüße ausgerichtet. Menzels älteres Bildchen:

„Maskenfest“ ist eine vollwichtige Probe seiner einstigen Gouachekunst, in der es so handfest hergeht. Und Böcklins kleine Szene: „Frühlingslied,“ mit fröhlichen Putti, ist ein reizendes Manupropria aus grünlichen und rötlichen Strichelchen; man denkt an frischgemähten Klee und Gras, die ein freundlicher Lufthauch zusammengeweht hat.

Unter den Wienern sieht man mit vergnügtem Staunen das neue Bild Rudolf v. Alts, diesen Sommer in Goisern gemalt, mit einer Hand, die in zwei Jahren neunzig alt sein wird. Das grenzt ans Tizianische. Es ist eine Baumlandschaft, vorne das Laub im Schatten, weiter zurück im Sonnenschein, alles in vollkommen leserlicher Altischer Handschrift. Beinahe möchte man auch ein Bild Myrbachs für Alt halten, denn es enthält eine Fülle von Baumschlag, der aussieht, als sei er bis in die letzten Zweige und Blätter durchdetailliert. Man erstaunt über den Formen- und Farbenreichtum dieser biederen Natur und wünscht ihr Glück, einen so brillanten Registrator gefunden zu haben. Unter den Jüngsten der Jungen stechen besonders Andri und Auchenthaller hervor, die sich bereits in eine Farbencourage hineingemalt haben, vor der sie noch vor kurzem erschrocken wären. Andris großer Wochenmarkt hat eine spielende Sonnenkraft und in den Typen viel unbewußte Urwüchsigkeit. Auchenthallers „heißer Tag“ mit seinem erhitzten Blau in Luft und Wasser, gegen das die Gelb und Braun der Segel förmlich lichterloh angehen, malt einer wohl nur, nachdem er manches gefährliche Plakat-Abenteuer überstanden hat. Das ist gut so, denn Mut ist am schwersten zu erlernen; wir waren die Jahre her immer noch blaß und zahm, wenn wir uns recht rot und wild zu gebärden glaubten. Auch die neuen Bilder Anton Novaks sind in diesem Sinne zu rühmen, ein lebensvoller Farbenfleck ist ihm jetzt schon unter allen Umständen sicher. Hans Tichy holt sich manchen eigentümlichen Streifen Natur, diesmal auch aus der Bretagne, mit der die Sezession ja ein wenig verschwägert ist. Ernst Stöhr geht in Waldesnacht bei Mondenschein tieftonigen Erlebnissen nach oder sieht bei „abnehmendem Mond“ Dorfkirchen sich in Gespenster verwandeln. In beiden Bildern ist viel Heimliches und Unheimliches beisammen, viel Wahrheit und Dichtung, aber in der Nacht ist ja alle Wahrheit Dichtung. Eugen Jettel hat neuestens an den Küsten unserer Karstgebiete dankbare Motive gefunden, eine scheinbar unergiebige Natur, die aber ihre eigene Größe und sogar Mannigfaltigkeit hat. Der Künstler ist in diesen Bildern entschieden gewachsen. Der Krakauer Mehoffer macht mit einigen Entwürfen zu farbigen Glasfenstern eine mächtige Wirkung. Sein saftiger Kolorismus verträgt sich trefflich mit der freieren Auffassung unserer modernen Glasbilder. Von Julian Falat sieht man ein energisches Winterbild und Szymanowski in Sèvres hat schneidige kleine Plastiken gesandt. Was Leopold Stolba anbelangt, der hier wohl zum ersten Male vor das Publikum tritt, so ist er einer jener gewissen eigentümlichen Wiener, an denen es nie gefehlt hat. Ein Privatmann in angenehmen Verhältnissen, der sich an der Natur erbaut, indem er mit fast wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit Naturstudien malt. In

Engelharts Hause steckt manches farbige Blättchen von ihm an der Wand, aber meist heitere Viennensia, wie sie jetzt auch ausgestellt sind. Die Eleganz und die Naivität der lieben Landsleute ist da mit einer gewissen, den Gschnas streifenden Drastik angesehen und am liebsten mit einem Stich in die Karikatur wiedergegeben. Man wird sich ja wohl wiedersehen. (24. November 1900.)

Mark Anton in Wien.

In drei Wochen ungefähr wird Strassers „Mark Anton" von Paris zurückgelangt sein und die Frage zur Diskussion gestellt werden, was mit diesem dekorativen Prachtstück geschehen soll. Es ist natürlich zur Aufstellung im Freien bestimmt und dies war auch der Gesichtspunkt des Unterrichtsministeriums, als es den Bronzeguß ermöglichte. Die Wiener Parks und Plätze sind noch immer arm an künstlerischem Schmuck, während die Gärten und Promenaden des Auslandes ohne solchen gar nicht mehr angelegt werden. In Paris und anderwärts ist ein Park nachgerade ein Freilichtmuseum und man kann dort im Spazierengehen den ganzen Entwicklungsgang der Plastik studieren. In Wien ist es noch nicht lange her, daß es Schwierigkeiten machte, im Stadtpark ein Denkmal aufzustellen. Dazu, hieß es, sei der Stadtpark nicht geschaffen worden, für Statuen gebe es Plätze und Museen. Diese Anschauung ist seither berichtigt, wozu der Erfolg der aufgestellten Statuen das Seine beigetragen hat. Kein Wiener möchte heute mehr den Schindler oder Makart im Stadtpark vermissen. Es wird hoffentlich auch mit der rein dekorativen Plastik bald so weit sein. Heute glauben noch so manche, man könne eine Statue öffentlich nur aufstellen, wenn man jemandem ein Denkmal errichten wolle. Auch hinsichtlich des Mark Anton soll diese Anschauung sich bereits geltend gemacht haben. Manche fassen das gewaltige Skulpturwerk als ein Monument für Antonius auf, der doch gewiß kein Denkmal verdient habe, und in Wien schon gar nicht. Der Irrtum dieser Auffassung liegt auf der Hand. Mit Recht hat eine sachkundige Feder dieser Tage geschrieben, dann gebe es ja in Wien schon genug solche „Denkmäler", z. B. am Parlamentshause, oder sogar den Theseus. In der Tat, wie kommt Wien zu einem Polybius-Denkmal, wie es unter anderen auf jener großen Rampe hockt? Es zeigt sich da wieder einmal, daß Kunstfragen von der Kunst aus beantwortet werden müssen. Sonst käme man ja dahin, daß ein frommer Mann gegen die Apollostatue protestieren könne, die auf dem Dachfirst eines Palais steht, weil Apollo der Gott einer nicht rezipierten Religion sei und durch sein Standbild das Heidentum verherrlicht werde. Wir hoffen, daß die Mark Anton-Frage sich schließlich doch nicht in dieser Weise zuspitzen wird. Das ginge noch über die Klimt-Frage hinaus und würde den Europäern ein erheiterndes Schauspiel bieten. Mark Anton ist kein Mensch mehr, sowie Apollo kein Gott mehr ist. Sie sind nicht einmal Begriffe, sondern bloß ornamentale Formen, wie ein eherner Drache, den man möglichst blutdürstig darstellt, weil er dann

noch dekorativer wirkt. Es ist auch nicht zu befürchten, daß Mark Anton seine Aufstellung als eine posthume Ehrung auffassen und aus dem Grabe heraus den Wiener Bürgertugenden schaden werde. Hat doch auch die Betrachtung der Herkulesse am Michaelerplatz noch niemanden zu „zwölf Arbeiten" verleitet. Doch genug hievon. Die Mark Anton-Gruppe wird wahrscheinlich provisorisch in der Nähe der Sezession aufgestellt werden, wo sich das Publikum an ihren Anblick gewöhnen kann. Vielleicht hinter dem Sezessionshause, auf dem freien Raumzwickel gegen den Getreidemarkt hin. Gewinnen wird sie dadurch wohl nicht, aber sie muß eben einstweilen irgendwo stehen. Endgültig wird sie dann wahrscheinlich in die Anlage vor dem modernen Kunstmuseum zu stehen kommen, das hinter dem Österreichischen Museum erstehen soll. Dafür spräche auch ihre innere Zugehörigkeit. (27. November 1900.)

Die Ausstellung der Sezession.

Für heute hat die Sezession ihre Freunde zu Gaste geladen, um ihnen die neue Ausstellung zu zeigen, die mit dem bereits gewohnten Zauberschlage an die Stelle der früheren getreten ist. Das Staunen wird groß sein, aber auch die Bewunderung, denn man darf ohneweiters sagen, daß eine so kleine Ausstellung moderner Meister (bloß 102 Nummern) von so durchschlagender Wucht kaum je vorgekommen ist. Die drei Hauptnamen sind Segantini, Rodin und Klinger, aber auch fast alles andere, was sich ringsum gruppiert, ist vom besten Schlage, und einige neue Erscheinungen verdienen es durchaus, den Wienern in solchem Zusammenhange vorgestellt zu werden.

Die Ausstattung der Räume ist diesmal ein Werk Prof. Alfred Rollers, der mit den einfachsten Mitteln einen großen, ja feierlichen Eindruck macht. Der große achteckige Mittelsaal mit dem Durchblick nach hinten auf Segantinis wundervollen Sonnenuntergang weckt ein tiefes Gefühl der Weihe. Es ist wie eine frühchristliche Kapelle, die man dem Andenken eines großen Toten geweiht hat. Hängen doch ringsum lauter Bilder des jäh entrückten Segantini, und die Plastik dazwischen ist nichts als Rodin, und zwar gerade auch seine gewaltigsten, aufwiegelndsten Werke, um die der Krieg noch immer tobt. Eine Trauerfeier für das Mitglied Segantini, das ist zunächst die Bedeutung dieser Ausstellung. Es ist schon durch die persönlichen Reliquien betont, die man aufgelegt hat, z. B. den letzten Brief des Künstlers an die Redaktion von „Ver Sacrum" und die damit gesandten Alpenblumen. Das spricht sich aber auch in Rollers ernster Raumgestaltung aus, in dem Mangel an jedem Ornament und in der Farbengebung, indem der Künstler bloß mit drei glatten grauen Tönen wirkt, durch die in Frieshöhe ein mattweißer Streifen gefältelten Stoffes zieht. Das Werden und Wachsen Segantinis läßt sich an seinen ausgestellten Bildern ziemlich vollkommen überblicken. Das älteste Bild ist ein Stilleben von Gemüse aus dem Jahre 1886. Da

ist noch keine Spur der Empfindung und Technik, die heute den Begriff „Segantini“ bilden. Noch andere frühe Arbeiten sind zu sehen, namentlich prächtige Tierstudien, ein goldroter Hahn, eine weiße Gans, ein dunkler Truthahn. Dann kommen die Anfänge des Umschwunges, das große Stallbild: „Die beiden Mütter“ (1889), die ergreifende „Scholle“ aus der Pinakothek, einige Kostbarkeiten aus der ersten Segantini-Ausstellung der Sezession und so fort bis in die neueste Zeit herauf. Die drei unvergleichlichen Alpenansichten, die diesen Sommer in Paris als „La nature, la vie, la mort“ ausgestellt waren, nehmen die Hauptwand ein. Die eine ist unvollendet geblieben. Auch unter den kleineren Werken aus der letzten Zeit sind etliche ganz entzückende, wie das trinkende Mädchen, das „Mädchen in der Sonne“, mit der weißen Ortschaft hinten, und die Ziege mit dem Zicklein. So ein Bild kostet jetzt 20—25.000 Gulden; welche Befriedigung für die Wiener Kunstfreunde, die in der ersten Sezessionsausstellung so billige Segantinis gekauft haben. Unter den zahlreichen Zeichnungen fällt auch ein Selbstporträt des Künstlers auf, der übrigens noch durch Trubetzkois bekannte Bronzebüste dargestellt ist. Wir beschränken uns einstweilen auf diese Andeutungen.

Um in solcher Umgebung zu bestehen, ist Rodin der würdigste Mann. Gleich beim Eintritt stößt man auf seine erschütternde Gruppe der „Bürger von Calais“. Weiterhin taucht der wunderbare Kopf der Balzac-Statue auf. Die vielverlästerte Figur der Eva meldet sich. Das „eherne Zeitalter“, eines der früheren Werke, bildet ihr Gegenstück, auch dem Stile nach. Welche Stürme haben diese Werke entfesselt. Noch andere von den urwüchsigsten Arbeiten des Künstlers lernt man kennen, darunter jene vergoldete Bronzefigur einer uralten Greisin, die in der Geschichte des Nackten eine besondere Stelle einnimmt. Auf schlanken weißen Säulen stehen, wie diesen Sommer im Rodin-Pavillon an der Almabrücke, kleinere Figuren, Gruppen, Büsten umher. Ein großer Walkürenkopf, die herrlich wilde Gruppe: „Verteidigung“ und das Marmorgebilde: „Der Mond, sich von der Erde loslösend“ sind noch unter den größeren Arbeiten hervor zuheben. Auch von den aquarellierten Figurenstudien Rodins ist eine Serie hiehergelangt.

In einem besonderen Raume, den Roller als Gemach mit polygoner Apsis gestaltet hat, sind zahlreiche Werke Max Klingers untergebracht. Roller hat namentlich für vierzehn dekorative Bilder, die einst das Stiegenhaus eines Klingerfreundes schmückten, an (vielmehr: in) den Wänden, die er einfach als fortlaufendes Passepartout behandelt, treffliche Unterkunft geschafft. Auch ein geistreich erfundener, mit farbigen Filzstücken applikierter oder vielmehr beklebter Teppich Rollers trägt zu der starken künstlerischen Wirkung dieses Raumes bei. Einige hier noch nicht bekannte Skulpturen Klingers haben da ihren Platz gefunden: sein herrliches „kauerndes Mädchen“, das erfreulicherweise schon gestern von einem Wiener Kunstfreunde angekauft wurde, das Leda-Relief, der kleine bronzene Mädchenreigen. Ein hochinteressantes Werk des Meisters ist ferner eine prächtig polychromierte Frauenbüste von dämonischem Reize, das Bildnis einer jungen, dem Kreise Klingers angehörigen Russin, Frl. Asenjeff.

Unter den neuen Erscheinungen wird der Pariser Spanier Ignacio Zuloaga besondere Aufmerksamkeit erregen. Man sieht von ihm nicht weniger als acht, meist große Gemälde, in denen der nationale Ton, auch Farbenton, mit viel Saft und Kraft angeschlagen ist. Goya und Manet sind seine beiden Väter. Sein großes „Stiergefecht in der Provinz“, „Lola die Schauspielerin“, „das Liebesgäßchen“, die beiden Pariserinnen (ein eben erst fertig gewordenes Bild) usf., das gibt alles zusammen wieder einen neuen Gesichtswinkel, das Leben malerisch zu sehen. Der Nachbar des Spaniers ist der Münchener Professor Herterich, dessen neue große Bilder ihn abermals gewachsen und befestigt zeigen. Man sieht da seinen „Hutten“ neben dem Gekreuzigten, einen meisterhaften weiblichen Rückenakt vor dem Spiegel und noch einen Ritter mit seinem Schimmel. Ferner ist eine Wand Besnard gewidmet, als dessen Hauptstück eine fulminante Rejáne in Rosa erscheint. Von René Ménard sieht man mehrere neue Landschaften von poetischem Reiz, von Gari Melchers ein reizendes Bild mit zwei Kindern im Freien, von G. Courtois das feine Brustbild jener schönen Pariserin, Madame Gautereau, die hier schon in ganzer Figur (von A. de la Gandara) viel von sich reden gemacht hat. Neu ist auch der Belgier Le Sidaner, dessen stille Meeresdämmerung besonders anspricht. Noch anderes wäre zu erwähnen, was wir aber noch nicht recht sehen konnten. Die Gäste von heute werden es jedenfalls finden.

(13. Januar 1901.)

Aus der Sezession.

Segantini.

Wenn man das mächtige Achteck betritt, das Rollers in Ravenna geschulte Phantasie diesmal in die Mitte des Sezessionshauses gestellt hat, steht man in einem Segantini-Tempel. Vom Teppich des Fußbodens bis zur Decke hinan ist alles in die farblose Farbe von Staub und Asche gekleidet. Und aus dieser nachdenklichen Harmonie von viererlei Grau fällt der Blick in den Hintergrund auf den großen Sonnenuntergang Segantinis. Das köstlich wehmütige Symbol eines kurzen Künstlerlebens, eine Lebenspracht ohnegleichen, Gold in Gold, glühend und strahlend, und plötzlich entzweigeschnitten durch eine dicke, schwarze Linie, eine vielzackige und vielzähnige, die einem ungeheuren Sägeblatte gleich durch die ganze Breite des Bildes schneidet. Und des Menschenlebens. Man wird nicht müde, dieser Linie zu folgen, von Zahn zu Zahn, ... jeder anders, jeder von einer anderen Grausamkeit, und Pausen dazwischen, wahre Kunstpausen eines Schmerzes, der ornamental wird. So baut die Natur. Aber der Himmel über dieser Sierra de los Dolores ist eine einzige Weite und Höhe von lauterem Goldschein, Gold in Äther verwandelt, alles Schimmer und Flimmer, und mitten drin ein schwimmendes Wölkchen, ein einziges, das ist noch goldener als das Glanzmeer, in dem es emporschwebt. Ist es eine Seele, die jenes schwarze Klippengestade des Diesseits hinter sich gelassen hat und erlöst hinauszieht in die Unendlichkeit, von der sie so viel geträumt hat?

Träumerei auch solches Betrachten und Bereden. Aber der Eindruck dieser goldenen Unendlichkeit, die das Schicksal mit jener tiefschwarzen, grausam spielenden Zackenlinie unterstrichen hat, haftet auf der Netzhaut für immer, als ein typischer Eindruck, wie die Profillinie Saskias, die Rembrandt geliebt hat, oder die Begegnung der beiden Zeigefinger, des Leben gebenden und Leben empfangenden, in Michelangelos „Erschaffung Adams", oder die Lockenfülle von einzelnen Haaren, die sich auf Albrecht Dürers Schultern niederringelt und die ein Homeride olympisch oder ambrosisch genannt hätte. In diese Reihe von optischen Formeln, die durch die Geschichte der Malerei geht, ist Segantinis Sonnenuntergangsmotiv eingerückt. Aber eingerückt nebst dem wirklichen optischen Wunder, das sich in jenem Schimmer und Flimmer von Golddunst abspielt. Was steckt hinter dem Zauber dieser unendlichen Vibration, die als wirkliche Bewegung der Atome an den Sehnerv rührt? Was ist dieses als wirklich empfundene Strahlen einer strahlenden Kraft? Das Rätsel zieht magisch an, und je näher man tritt, desto deutlicher löst es sich. Was da vibriert, ist der Puls von Segantinis Hand, seine so ureigene Handschrift. Dieser unglaublich Naive hat sämtliche Strahlen der untertauchenden Sonne einzeln an jenen Himmel gemalt, fächerförmig von der Mitte auseinanderstrebend bis an die fernsten Ränder seiner viereckigen Welt. Und über diese hinaus: . . . den Eindruck hat man, wie ja auch das sichtbare Spektrum des Lichtes sich noch durch ein unsichtbares verlängert, das die Ameisen und Chemikalien fühlen, der Mensch aber nicht. Dieser Naturmensch sieht jeden einzelnen Strahl, der durch die Lüfte zittert, und geht ihm mit dem Pinsel nach, wie Albrecht Dürer jedem einzelnen Haar in der Kaskade seiner Locken. Und doch ist das Ganze eine gleichmäßige Masse, die im großen lebt, trotzdem jede Faser in ihr sich einzeln regt. Darum ist es auch kein leeres Kunststück, wie etwa ein Kupferstich, der aus einer einzigen, in dichtester Spirale ineinander geringelten unendlichen Kreislinie besteht, mit Schwellungen in den Schattenteilen und Verdünnungen in den Lichtern. Denn bei Segantini vibriert die ganze Natur so, die Atome des grauen Felsens, des fahlen Geländes, des gescheckten Ziegenfelles regen sich nicht minder. Er hatte das Auge, das zu sehen, und er war der Mann des kürzesten Weges vom Auge zur Hand.

Jener Sonnenuntergang ist das Mittelbild eines Tryptichons, das in Paris „La nature, la vie, la mort" hieß, in Wien „Werden, Sein, Vergehen" heißt. Die Namen passen nicht, aber Namen passen ja nie. Der Künstler hat drei Zustände der Natur dargestellt, in der er lebte; wie viele andere wären noch gefolgt. In jenem Mittelbilde ist alles voll Saft und Kraft. Der gesättigte Ton einer gesunden Lebensfülle durchdringt die ungeheuren Schattenmassen, die den Vorder- und Mittelgrund umhüllen. Alle drei Bilder sind so gegliedert, und darin besteht eigentlich ihr innerer Zusammenhang. Aus einer Schattenwelt hinaus der Blick in Licht und Glanz. Aber wie verschieden ist die malerische Temperatur der drei Szenen. Links ist der Sonnenaufgang dargestellt, der kühle, klare, bleiche bei 7000 Fuß über dem Meere.

Eine arme, knappe Natur, aber rein und scharf, wie ein Kristall, der im Lichte Reichtümer sprüht. So stehen hinten die Bergschroffen im ersten Morgenlicht, greifbar nahe und so unbewußt formvoll, wie die Jungfräulichkeit. Und das andere Seitenbild, dem der Künstler die letzte Hand schuldig bleiben mußte, ist der Winter in seiner Tödlichkeit. Große Schneemassen im kalten Blaugrau des Schattens, vorn vor der Hütte schwarze Figürchen, hinten bleiche Schneespitzen, eine neben der anderen, und an der höchsten Zacke hängen geblieben, wie verankert, ein ominöses Ungeheuer der Lüfte, ein weißglühender Wolkenballen, der noch weitere Frostgrade ahnen läßt.

In Paris standen diese Bilder in einem Rundsaal der italienischen Abteilung, wie in einer Tribuna der Auserlesenheit. In der anstoßenden Galerie waren zwei Langwände mit zwei unabsehbaren Gemälden Michettis bedeckt. Das eine stellte eine lange Prozession von unglaublichen Krüppeln vor, hinter denen, auf der Höhe eines langen fahlen Felsriegels, zwei weiße Kühe sich lebensgroß vom blauen Himmel absetzten. Das andere war wiederum eine Prozession von Männern, Frauen, Kindern, kostümierten und nackten durcheinander, alle mit Schlangen in den Händen, mit ganzen Büscheln von Ringelschlangen in allen Farben, und Priesterornate dazwischen, und vom Kirchentor dem Zug entgegenwehend eine ungeheure gelbe Fahne. Es waren zwei phantastische Panoramen von Effekten jeder Art. Man schritt zwischen ihnen durch, mit dem rechten Auge nach rechts, mit dem linken nach links spähend, ein wenig neugierig und recht anerkennend gestimmt. Aber von ferne lockte jener Goldhimmel Segantinis und man eilte entlang. In der Tribuna standen die Leute dann lange und waren sehr still; sie sagten kein Wort, aber sie wollten gar nicht mehr hinaus.

In den 55 Werken Segantinis, die in der Sezession zu sehen sind, übersieht man lange Strecken des Weges, den er ging. Es gibt da sogar Aktzeichnungen, Studien und Vorstudien von mancherlei Art. Das älteste Datum, dem man begegnet, ist 1886. Das ist ein Stilleben aus der Küche; große weißblonde Zwiebeln, etwas blaß geratene pomi d'oro und dergleichen. Eine breite, gleißende Malerei von durchaus blondem Charakter, keine Spur der späteren Eigenhändigkeit. Einige große Naturstudien nach totem Getier zeigen schon eifriges Suchen nach verschiedenen Richtungen. Der dunkle Truthahn ist mit einer Art Heißhunger nach dem pikanten Fleck zusammenfrottiert. Die aufgehängte weiße Gans mit ihren mollig-wolligen Flaumenballen ist eine treffliche Weiß-in-weiß-Modellierung, bei der man unwillkürlich an Herkomers „lady in white“ denken muß. Der prächtige liegende Kapaun, dessen feuerfarbenes Gefieder schon an die Gala des Goldfasans erinnert, läßt am meisten das Streichen des Striches erkennen, das auch den Bau der Federfahnen so ausdrucksvoll wiedergibt. Immer wieder versucht die Hand etwas anderes, und immer mit jener kecken Frische, die das soeben Gesehene gleichsam auf der Tat ertappen will. Das große Stallbild: „Die beiden Mütter“, für das unsere jetzigen Sezessionisten im Jahre 1889 förmlich mit Gewalt die goldene Medaille durchsetzten, zeigt schon die neue Hand.

Die große Kuh darin hat schon Haar um Haar auf der Haut und Halm um Halm in ihrer Streu. Wie herrlich ist noch immer der Lichteffekt der Laterne, obgleich er in seiner Gelbheit aus dem holländischen Jahrhundert, dem siebzehnten, kommt. Wie blüht trotzdem das kräftige Fleisch, z. B. in dem so kühn gestürzten Kinderkopfe, in dem alles Wagerechte senkrecht und alles Senkrechte wagrecht wird. Im braunen Habitus des Bildes ist allerdings noch ein starker Hauch von Leder, den der Künstler erst in alpin-montaner Höhe überwinden sollte. Schade, daß das kraftvolle Porträt des Kunstschriftstellers Grubiczy im Leipziger Museum nicht auf die Ausstellung gelangt ist; es ist ein Kapitalstück des von dieser Galerienachwirkung noch nicht freien Segantini. Ein feines Stimmungsbild aus früher Zeit ist auch jener eigentümliche Versuch in Grau: die „Frühmesse". Eine ungeheure Freitreppe hinan schreitet ein alter Priester. Nichts als graue steinerne Stufen zwischen grauen steinernen Aufmauerungen, und oben ein glatter blaßblauer Himmel, dem die hagere, dunkle Gestalt zuzustreben scheint. Eine Steinwüste, in der ein Menschenherz pocht, . . . wie lange noch? Die liebevolle Behandlung des Steinwerks erinnert an Luigi Bazzani, aber bei diesem kommt niemals ein Mensch vor, er kennt nur die Empfindungen und Erlebnisse der alten Steine, wie Hubert Robert, der Ruinenmaler des achtzehnten Jahrhunderts, ihre pittoresken Abenteuer geschildert hat.

Aber Segantini wanderte mit Riesenschritten. Jenem 1886 gegenüber hängt ein 1890, die große „Scholle" der Pinakothek. Diese fünf Jahre bedeuten ein Menschenalter innerer und äußerer Entwicklung. Jetzt erst ist der Künstler, wo er sein will und soll. Auch Millet und sein dunkler Erdensohn sind bereits überwunden. Es folgen jene Hochalpenszenerien, in denen e i n e Seele durch Mensch, Tier und Erde geht, die Unschuld eines über die Wolken entrückten Arkadiens, die auch die Unschuld der Palette wird. Diese Bilder sind unschuldig gemacht, rücksichtslos im Bewußtsein der Wahrhaftigkeit und voll Liebe zu dem Geringen und Geringsten, aus dem der Künstler sein Großes und Größtes aufbaut. Einige kleinere Bilder aus der letzten Zeit strotzen förmlich von dem Glück dieses neu errungenen künstlerischen Naturzustandes. Besonders das Bildchen: „Liebevolle Mutter", nämlich eine scheckige Ziege, die ihr weißes Zicklein säugt. Tierliebe, für die Segantini in seinen gedruckten Aufsätzen so rührende Laute findet, ist in dieser Szene der Menschenliebe gleichgesetzt; in den „beiden Müttern" waren sie nur in Parallele gestellt. Das Bild ist aber auch ein Nonplusultra Segantinischer Handschrift, wie sie die Erscheinung aus ihren farbigen Elementen mischt, struppige Felle, grüne Grasnarbe und gelbe Stoppeln, und das alles so innig zusammengehend in dem dünn umherlächelnden Sonnenschein von da oben. Und wieder anders ist ein anderes Bild: „Mädchen in der Sonne." Sie sitzt bei ihren Schafen und neben ihr streichen graue Balken einer Umzäunung quer durch das Bild. Aus der Not dieser schweren Horizontalen eine Tugend zu machen, das ist wieder ganz Segantini. Die Landschaft jenseits erscheint dadurch so wonnig frei und ersehnenswert, wie eine sonnenbeschienene Gegend, die man durch ein Kerker-

gitter erblickt. Und in der Tat liegt dort hinten ein Paradies. Die weiße Ortschaft an der grünen Lehne, mit dem fast tintigblauen Himmel über sich, jede Linie straff und bestimmt, wie in luftleerem Raume, . . . auch Hans Thoma liebt so naive Gegenden, mit Häusern wie grell angestrichenes Kinderspielzeug, aber er bleibt zu holzschnittmäßig abstrakt. Bei Segantini ist auch das wahr. Und wieder ganz anders die „Trinkende Kuh“ an ihrem Trog, dem ausgehöhlten Baumstamm, der jede Faser wirklich im Leibe zu haben scheint, und doch durch und durch Stilisierung ist. Diese kleine Landschaft ist übrigens voll gewaltiger Wirkung von Himmelslicht und Wolkenschatten, und von einem Reichtum der Skala, wie sie der Farbensparer Segantini sich selten gönnt. Eine Feerie ohne Feen! Obwohl er auch die Feen ganz gut sieht, wie sie weben und wallen und Formen suchen, um sich kundzugeben. Wie viel Reiz in dem unvollendeten Bilde: „Morgenstunde“, mit dem seltsam üppigen Weiß der Schneehöhen hinten, vor dem die nebligen Wesen ihren Reigen schlingen, ganz wie einst in Athen, wo man der Pandrosos, der „Alltauenden“, sogar Tempel baute. In einer anderen unvollendeten Landschaft, die sich aber schon fest zum Ganzen fügt, zieht weißes Gewölk über den Himmel, nur erst ungefähr angegeben, aber die Gestalten sind schon darin, die Absicht zum Gleichnis eines ganzen Geisterzuges. Eines der letzten Bilder ist dann jenes lebensgroße Brustbild einer jungen Graubündnerin, die an einem Wasserauslauf trinkt. Das ist wieder anders, nicht synthetisch, sondern im runden Schwung des Armes aus dem Vollen herausgeholt, wie in einer Umarmung.

Vieles von dem Ausgestellten, das meiste, ist hier noch ganz unbekannt. So das Triptychon von der musikalischen Begeisterung, wo der Künstler am Klavier phantasiert und seine Phantasien ihn in der Dämmerung als weißflatternde, goldlockige Mädchenformen umschweben. Ein Hauptwerk soll noch aus Rußland eintreffen: „Die Liebe an der Lebensquelle;“ es gehört dem Fürsten Jussupoff. Einstweilen kann man sich darauf mit Hilfe einer zarten Rötelzeichnung vorbereiten. Am ewigen Quell sitzt die mächtige Flügelgestalt und schaut in die Ferne, wo auf blumigem Pfade ein zärtliches Pärchen naht. Er hat sie gewiß so dort sitzen sehen, die mit den gewaltigen Fittigen, und er war selbst unter den Pärchen, die da gezogen kamen, flügellos und doch beflügelt. Das gehört so zu den vielen kleinen Wundern, aus denen das tägliche Leben besteht, sobald nur die Vielen nicht zuschauen.

(16. Januar 1901.)

Aus der Sezession.

Rodin.

Segantini hat in seiner Ehrenhalle einen großen Gast: Auguste Rodin. Vierzehn Werke des Gewaltigen sind da aufgestellt, darunter etliche jener größten Steine des Anstoßes, über die das fröhliche oder feierliche Philisterium von Paris im Laufe eines Vierteljahrhunderts so viel gestolpert ist. Der Mann aus dem ehernen Zeitalter, die

Bürger von Calais, der Kopf des Balzac, die Eva, die alte Frau: eine ganze Sammlung von Verbrechen, eines immer kapitaler als das andere — dieses Wort freilich in jeglichem Sinne genommen. Das Ganze macht ein wenig den Eindruck, als würfe man wieder einen Blick in jenen unvergeßlichen Rodin-Pavillon am Pont de l'Alma, der an der Schwelle des bunten Welt-Jahrmarktes, durch die tiefe Seine von ihm geschieden, als Tempel einer Plastik aufgerichtet war, wie sie nur aus der Umarmung zweier Jahrhunderte hervorgehen kann. Man hat Rodin den modernen Michelangelo genannt; ebensogut könnte man Michelangelo den Rodin der Renaissance nennen. Diese Plastik ist die Kunst einer von neuen Ideen zerwühlten Zeit, die aus Umstürzen neue Systeme baut. Zerwühlte Masse, ideenschwanger, voll überraschender Umstürze der Form, die Kunst eines kühnen Liniensuchers und Formenfinders, eines verwegenen Greifers nach der Sinnlichkeit der lebendigen Bewegung. Und alles Ausfluß einer urwüchsigen Leidenschaft, welche die ganze sichtbare und fühlbare Welt als eine einzige große Passion von überwältigender Tragik begreift. In jedem Lot Gips lebt etwas von diesem unaufhörlichen Erschütterungszustande der Seele Rodins, wie in jedem Tropfen des bewegten Meeres ein kleiner Hauch vom großen Sturm mitatmet. Diese Dinge sind schlecht in Worte zu fassen, aber wer eine Viertelstunde lang zwischen Rodins Werken gewandelt ist, fühlt sich in seinen Elementen aufgerüttelt, wie von einer besonderen Form der Naturkraft.

Gleich beim Eingange verstellen einem die sechs „Bürger von Calais“ den Weg. Rodin hat die Gruppe 1888 begonnen, 1895 wurde sie als ehernes Denkmal bürgerlichen Heldenmutes in Calais aufgestellt. Dazwischen liegt ein Märtyrertum von Unflat, mit dem der Meister von allen Seiten überschüttet wurde. Die Szene stellt die sechs Bürger vor (der Chronist Froissart nennt ihre Namen), die im Jahre 1347 ins Lager Eduards III. gehen mußten, um dem Grimm der englischen Belagerer ihre Köpfe hinzuwerfen. Barfuß und barhaupt, im Büßerhemd, den Strick um den Hals; sechs Todeskandidaten, verschieden an Stand, Charakter, Alter, Temperament und . . . Anatomie Diese sechsfache Mannigfaltigkeit hat Rodin als Charakteristiker dargestellt. Bei all ihrer patriotischen Todesbereitschaft sind sie doch Menschen und hängen am Leben. In Verzweiflung gehen sie den Weg, und jeder einzelne ist anders verzweifelt. Der eine wahrt noch die Würde des Bürgermeisters, der andere greift sich mit beiden Händen an den alten Kopf, ein dritter kann den Blick noch nicht vom Leben wenden, das er hinter sich läßt, dieser brütet dumpf vor sich hin, jener mahnt und tröstet, den Nachbar und sich selber mit. Seelen und Körper aufgewühlt durch ein fatales Muß. Auch ist das keine Gruppe, wie sie die Schule hübsch pyramidal aufbaut, mit dem Gleichgewicht der Akrobaten. Es ist ein unregelmäßiges Neben- und Miteinander, eine scheinbare Unsymmetrie, die aber ihren eigentümlichen, merkwürdig intimen Rhythmus hat. Und diese Rhythmik ist allseitig, überall der Zug eines reich bewegten organischen Lebens, selbst an der Rückseite der Gruppe sieht man noch ein Menschen-

gesicht. Einer akademischen Zeit erscheint solches Stellen und Bilden furchtbar neu. Aber man braucht nur in der Bretagne zu reisen, im „pays des calvaires", und die Kalvarienberge von Guimiliau, Saint-Théogonnec, Lampaul und anderen Dörfern anzusehen, das sind lauter Rodinsche Gruppen. Allerdings viele Dutzende von Figuren in halber Lebensgröße, aus Granit gehauen, das ganze Passionsdrama mit allen seinen Personen in lebendigster Aktion und wie auf einem riesigen Tafelaufsatz serviert. Oder man gehe in das Gipsmuseum des Trocadero, wo man ganze Portale und Fassaden französischer Kathedralen abgegossen sieht und eine mittelalterliche Plastik kennen lernt, deren verwegene Frische und absolute Wahrheit selbst Rodins nackte Greisin als nichts Neues erscheinen läßt. Einer der sechs von Calais ist ein bärtiger Apostel aus dem dreizehnten Jahrhundert, die rasierte Magistratsperson ein Pariser Advokat, den schon Daumier karikiert hat. Das Ganze da ist nach langer Zeit wieder ein tüchtiger Griff in die Tiefen der französischen Rasse. Rodin knüpft den altfranzösischen Faden wieder an, den die eingewanderte italienische Renaissance mit einer von Cellini ziselierten Schere abgeschnitten hat. Und diese nationale Naivität Rodins wird von der gens academica revolutionär, überspitzt und pervers gescholten. Die Empfindung freilich, die er in diese Formen legt, ist malerisch-nervös, der fieberhafte Trieb unserer Zeit und der Überschwang einer schulwidrigen Schöpfernatur.

Und nun Balzac. Es ist bloß sein Kopf hier, ohne den unsterblichen Schlafrock, dessen leer niederhängender Ärmel eine freche Kraft in sich hat, als könnte er dem Gegner eine Ohrfeige geben. Daß die Pariser diesen Balzac nicht gemocht haben, wird einst Stoff zu einer blutigen Satire geben. Der Balzac des braven Falguière war ihnen lieber, der wartend dasitzt, wie ein Abreisender auf dem gepackten Koffer, den der Dienstmann holen soll. Rodins Balzac, wie er in ein paar große Züge zusammengefaßt ist, man möchte sagen: eine Haltung mit einem Kopf oben, ist aus einer jener Phantasien geboren, die einen Berg zu einer Statue umhauen möchten. Es ist ein kolossaler Balzac, auch in mäßigem Format; ein lebensgroßer Koloß. Fünfzehn männliche Akte hat Rodin nach der Natur in Lebensgröße modelliert, als Vorstudien für die Figur, die in diesem Schlafrock steckt und von der nichts zu sehen ist, als der Fall des Gewandes über die Gliedmaßen. Eine moderne Mumie, mit einem Sperberkopf. In der Tat, wie das Gefieder eines Vogels wirft sich das straffe Haar um den Kopf. Es ist darin etwas von den Schöpfen einer Ohreule, und an diese erinnern auch die ungeheuren Augenhöhlen, aus deren Gründen zwei schwarze spitze Äuglein so gefährlich um die Ecke schauen. Dazu die kritisch gerümpfte Nase, die sinnlich geschürzten Lippen mit dem borstigen Schnurrbärtchen und das monumental niedersteigende Unterkinn, ein förmlicher Unterbau für dieses Gesicht eines Feinschmeckers der Menschenkenntnis. „Alles verstehen, heißt alles verachten", könnte dieser Mund sagen; im Blick der Augen liegt es ohnehin. Das ist die Vision, die ein Rodin von einem Balzac hat. Ein Kopf, mit dem man lange zusammen leben

kann, ehe man mit ihm fertig wird; der richtige Kopf für ein Denkmal, das Menschengeschlechter überleben soll.

Dann diese Eva. Auch sie hat keine Gnade gefunden vor der Kritik und Nichtkritik des Alltags. Urmutter steht da, nach begangener Sünde, wie eine, die lieber in den Boden versinken möchte. Sie verkriecht sich in sich selbst vor Scham; so begräbt sie ihr Gesicht in beiden Armen, krümmt den mächtigen Rücken und zieht die Lenden und alles Weitere ein in höchst charakteristischem Ausdruck der Angst. Es ist, als ob von allen ihren Muskeln bloß die Adduktoren, die Anzieher, nicht gelähmt wären. Die Wucht des Augenblicks einer so höchst fatalen Erkenntnis ist überwältigend dargestellt. Nicht nur ihre Augen, ihr ganzes Fleisch ist geblendet von dem Lichte, das ihr geworden; es schauert zusammen in einem „admirable frisson de chair", wie es einer ihrer Bewunderer nennt. Aber diese Geängstigte ist doch eine Titanin. Das Urweib mit allen Quellen der Zukunft in sich, eine strotzende Kraft, die sich alsbald finden wird und blühen im Fleische, in der fruchtbaren Strammheit ihrer Mütterlichkeit, ihrer ewig fortzeugenden Unverwüstlichkeit. Wie diese Figur in ihrer wuchtigen Gliederung dasteht und ihr ganzes, zusammengerafftes Gewicht auf dem einen Standbein ruhen läßt, ist sie ein statisch so interessantes und zugleich ein so malerisches Gebäude, daß selbst ihr sinnlicher Reiz sich in ein mehr technisches Licht rückt. Heroisch-tragisches Fleisch, tragische Anatomie, — das sind Rodinsche Begriffe, vielleicht in die richtigen Worte gekleidet. Jede Linie dieser Eva spricht von ungeheuren Dingen. Alles an ihr schwillt so von Fatalität, daß sie sogar ganz vergißt, schön zu sein, obgleich sie die Mittel dazu hat. Welchen Weg hat Rodin gemacht, innerlich und äußerlich, bis er von seinem Bronzezeitmenschen, der hier Evas Gegenstück bildet, bei dieser Eva angelangt ist. „L'âge d'airain", das eherne Zeitalter, auch „das Erwachen" genannt, ist schon 1877 gemacht. Als es damals im Salon erschien, fiel alles darüber her, wie über eine Missetat. Später erhielt die Bronzestatue einen Ehrenplatz im Luxembourg-Garten. Und warum die Wut über dieses verhältnismäßig so harmlose Werk? Heute erscheint es uns als das richtige „morceau", die gründlich durchgearbeitete Naturstudie, ohne Übergriff wo immer hin, ohne Phantastik, ohne Kraftmeierei. Das Werk erschien den Leuten zu wahr. Rodin dachte sich den Menschen, wie er aus dem Stein Deukalions zum Leben erwacht. Überrascht, verdutzt greift er sich an den Kopf und taumelt im neuen Lichte dahin. Die Bewegung war den Leuten zu wahr, und die Formen des Körpers, die Linien des Umrisses lebten zu sehr. Dieser Figur sah man keine gipsenen Quellen an, sie kam nicht aus dem Museum, sondern aus dem Leben. Sie hatte keinen Stil, kein Pathos, keine künstlerische Erziehung. Heute erscheint diese realistische Meisterarbeit als das Zahmste von allem, was da ausgestellt ist; ja wir finden sogar einen gewissen Anklang an einen der Sklaven Michelangelos im Louvre.

Dagegen jene vergoldete Bronze, die alte Frau, die in ihrer verfallenen Nacktheit so gottverlassen dasitzt, eine schon ganz hochtragische Anatomie. „La vieille Heaulmière" heißt das Werk im

Luxembourg-Museum. Das war einst die schöne Heaulmière, die Waffenschmiedin.*) Jetzt eine schauerliche Ruine, die den letzten Zusammensturz erwartet. Wie Hamlet auf dem Friedhofe den Schädel Yoriks betrachtet, dessen Lippen er so oft geküßt, so steht man vor dieser achtzigjährigen Häßlichkeit, die einst achtzehnjährige Schönheit gewesen. Wie edel noch der Kopf, wie sympathisch das gesenkte Antlitz, welche Reste von Anmut in Haltung und Verhältnissen. Und nun, ärger als die ärgste Vogelscheuche. Und doch nicht. Selbst ein tadelloser Malbürger wie Bonnat ließ sich verführen, den nackten Greis Hiob mit allen Runzeln seines Leibes zu malen, denn diese schwungvoll eingravierten Linien erschienen ihm gar ornamental. Er freilich arrangierte noch eigens diese Dekoration von Runzeln, er korrigierte ihren Schwung und pointierte ihn elegant. Rodin ist wahrhaftiger und ergeht sich förmlich in einem pathologisch-anatomischen Präparat. Er ist eher noch etwas wahrer als wahr, z. B. am rechten Oberarm oder in der tiefen Grube über dem rechten Schlüsselbein. Aber mit welcher Liebe, ja Ehrfurcht detailliert er die klägliche Ruine, mit welcher Freude, wie an tausend neuen Funden, nach so vielen jungen Modellschablonen, wühlt er in dem Schatz von Zufälligkeiten, der sich ihm da bietet. Das ist ihm nicht weniger pittoresk, als die schönste Burgruine dem Landschaftsmaler von einst. Und es ist menschlich dazu, das letzte Kapitel der menschlichen Tragik. Natürlich ist niemand verpflichtet, es „schön“ zu finden. Was man im allgemeinen schön nennt, leuteschön ist das gewiß nicht. Aber es quillt über von künstlerischem Reiz und von Lust der Hand. Es ist ein Kleinod. Vor etwa acht Jahren, als in Paris der Umbau der Sorbonne begann, kaufte sich ein Bildhauer einige der alten eichenen Dippelbäume, die durch eiserne Träger ersetzt wurden. Aus einem solchen Stück Eichenholz schnitzte er eine nackte alte Frau, und die malerischen Verwitterungszustände des Holzes, die er virtuos zu nützen wußte, steigerten die Wirkung seines plastischen Realismus ins Ungemessene. Das Werk wurde allgemein bewundert.

Noch andere merkwürdige Bronzen sind in den Räumen verteilt. Der kleine Kopf des weinenden Mädchens; so „Rodin“ als nur möglich. Die Gruppe: „La guerre“ (hier „Verteidigung“), mit dem herrlichen sinkenden Krieger, über dem eine Bellona, die direkt von der „Marseillaise“ Rudes am Arc de triomphe abstammt, den Kriegsschrei ausstößt. Wie ihr linker Fittich vom rasenden Sturme fast im geraden Winkel geknickt wird, das ist wieder so ein ganz Rodinscher Zug. Dann eine kniende Faunin mit emporgestreckten Armen, die den Torso bis zur letzten Straffheit spannen. Dann der große wilde Walkürenkopf im Phantasiehelm. Dann jener köstliche Marmor: „Der Mond, sich von der Erde lösend, um zum Zenit aufzuschweben;“ eine jener delikaten Begegnungen von zwei Körpern, die der Künstler so ausnehmend liebt, und mitten aus dem rohen Block heraus bloß auf diesen einen lyrischen Eindruck gearbeitet. Auch an jenen kleinen

*) Deren ergreifende Klage ob der verlorenen Schönheit der altfranzösische Dichter François Villon singt.

Gipsskizzen fehlt es nicht, in denen der Künstler nur ein besonderes Bewegungsmotiv festhalten will. Eine ist die schreitende Halbfigur eines Mannes, nur vom Gürtel abwärts gegeben, nur sein großes Schreiten, wie es sich auf hoher Säule von der Luft abhebt. Diesen Schritt erkennt man von weitem, es ist der des großen nackten Wüstenpredigers Johannes im ersten Saal des Luxembourg. Und schließlich hat man eine Reihe jener farbigen Figurenstudien Rodins kommen lassen, die auch in seinem Pariser Pavillon hingen. Akte, in einem Fleischton hingewaschen, unmittelbar aus seinem Gedanken heraus; eine Form, eine Bewegung, bloß als abstraktes Motiv gegeben, wohl auch mit Änderungen, die das Wachsen des Gedankens zeigen. Diese sogenannten „Repentirs" sind lauter Fenster, durch die man in die Seele des Schaffenden blickt. (17. Januar 1901.)

Aus der Sezession.

Max Klinger und andere.

Neben Segantini und Rodin ist Max Klinger der Mann dieser Ausstellung. Roller hat ihm ein ganzes Zimmer gebaut, für seine Plastik und Malerei. Einen Raum von ungestörtem Weiß, mit einem großen Fenster, dem gegenüber eine polygone Nische oder Apsis sich buchtet. In die weißen Wände sind vierzehn dekorative Ölbilder, wie in ein fortlaufendes Passepartout, einfach eingefügt, und auch das kleine Leda-Relief in Augenhöhe eingelassen. Der eigenartige Teppich ist eigentlich ein Mosaik aus aufgeklebten farbigen Filzstücken, hell meergrün mit Dunkelblau und Weiß. Es sind die Farben der Bilder und der Wand, die sich am Boden fortsetzen, das Weiß besonders originell, wie von ungefähr liegen gebliebene Papierstücke, die aber auch ihre Symmetrie haben.

Die vierzehn Gemälde haben ihr buntes Schicksal. Sie wurden in den Jahren 1884—85 für das Stiegenhaus jener Steglitzer Villa Albers gemalt, deren Bild von Klinger kürzlich in der Sezession von einem Wiener Kunstfreund erworben wurde. Die Villa ist vor einigen Jahren nach dem Tode ihres Besitzers abgetragen worden. Die Bilder verirrten sich schon früher nach Böhmen und man wußte nichts von ihrem Verbleib, bis sie 1898 vom Kunsthändler Ed. Schulte entdeckt und in Berlin ausgestellt wurden. Groß war die Überraschung der Klinger-Freunde. Die Bilder sind auffallend hell und farbig gehalten, weil sie in einem etwas dämmerigen Raume zu wirken hatten. Es sind Ansichten von Land oder Meer, mit Nymphen, Tritonen und Seezentauren, die ihr Bewußtsein als Farbenfleck mit fröhlicher Laune geltend machen. Unverkennbar römisches Land und Meer, römische Seelenstimmung. Hochaufgebaute Bergabhänge, Stockwerk über Stockwerk, zukünftige Kulturnatur mit bereits sprechenden Gesichtszügen, oder gewesene, aber wieder verwildert, wieder so naiv geworden, daß die Najaden wieder herausschlüpfen in die freie Luft und Dryaden sich wieder mit Zikaden reimen. Dann das Meer, wiederum „weindunkel" wie bei Homer, aber noch lieber weinhell, mit buntem Ge-

tümmel von Böckliniden, Fleck an Fleck, Form aus Form, aber ein Spiel das Ganze, Sport des Naturlebens. Der Einfluß Böcklins ist deutlich, aber die leichte dekorative Hand, mit der die Elemente hier verwendet sind, ist etwas anderes.

Auch in der Kenntnis des Bildhauers Klinger werden die Wiener stark vorwärtsgebracht. Ohne die Salome, Kassandra, Amphitrite bleibt freilich doch alles Stückwerk; schon weil diese Plastik zugleich eine eigentümliche Farbenkunst ist. Einen Begriff immerhin von dieser nervös suchenden, ratenden, wagenden Polychromie gibt die Marmorbüste der jungen russischen Schriftstellerin Asenjeff.*) Sie ist, wie Georg Treu berichtet, zunächst wegen der wilden dunklen Haarmasse gemacht, für die sich dem Künstler ein besonders üppig gemischter, tiefdunkler Marmor bot. Er hat ihn poliert, was ihn dem gleißenden Zauber des Haarschatzes noch näher bringt. Darunter nun die delikate Blankheit dieses jungen Weibes, nach unten wieder durch dunkles Gewand abgesetzt. Ein zierliches, animalisches Gesicht, mit schmalem Stumpfnäschen, spielenden Nasenflügeln, scharfen Lippen; tiefes, schon mehr frauenhaftes Décolleté; diesem zugeneigt ein Arm und eine feine, starke Hand mit einem Griff, als fasse sie nach einem Dolche. All dieses Fleisch ist zart getönt, halb menschlich, halb geisterhaft. Ist es Fleisch, das an Marmor erinnert, oder Marmor, bei dem man an Fleisch denken muß? Das sind so Klingers Tönungen. Keine naturgetreue Bemalung oder Färbelung, die den Stein hinwegtäuschen würde. Im Gegenteil. Sind ja doch in die Pupillen sogar Smaragde eingesetzt, deren Innenseite so geschliffen ist, daß ein seltsames Phosphoreszieren von ihnen ausgeht. Es sind lauernde, lüsterne Raubtieraugen, und die Augenlider schwarz gerändert und die Lippen rot, wie von einer frischen Blutspur. In der Tat, eine Büste von der Familie jener Salome fin de siècle, die der Künstler zweimal variiert hat. Die Büste eines naturforschenden Feministen.

Auch das „im Bade kniende Mädchen“ ist durchaus charakteristisch für den Künstler. Ein antiker Marmorblock, der in Rom an der Via Nazionale ausgegraben wird, reizt ihn, daß er ihn kauft. Er sieht bereits die Figur in dem Block kauern und haut sie heraus, so genau, daß ihre Hautfläche und die Blockfläche fast zusammenfallen. Der Künstler nennt das „dem Steine zudenken und zuarbeiten“. So ist übrigens, nach G. Treu,**) auch das kleine Leda-Relief entstanden, aus einem abgesägten Stück der prächtigen, rosig durchscheinenden Treppenstufe von Syra-Marmor, die der Künstler im Hafen von Syra liegen sah und erwarb. Er hat aus ihr seine Amphitrite gemeißelt, ohne Arme und Schulterblätter, weil die der Block nicht mehr hergab. Der Knienden wie der Leda sieht man es an, daß sie sich nach der Decke strecken mußten. Daher ihre Haltung, die Verpackung ihrer Gliedmaßen in einen eng begrenzten Raum. Aber wie viel Schönheit hat der Künstler diesem Mußzustande abgewonnen. Und welches Plus

*) Geborne Österreicherin.

**) In der lesenswerten Schrift: „Max Klinger als Bildhauer“ (Leipzig E. A. Seemann 1900).

an dankbarster Bewegung. Man begreift, daß er die Idee hatte, an der Leda den Marmor zu durchlöchern, um Glühlämpchen anzubringen, die das Durchscheinen des Marmors noch verstärken, oder ihn gar mit „Sonnenflecken“ bestreuen sollten. So weit ist es doch nicht gekommen. Das kniende Mädchen, in dem notgedrungen schiefen Arrangement ihres Körpers, ist voll Mannigfaltigkeit der bewegten Form. Beide Arme vom Rumpf weggebogen, zeigt sie diesen im ganzen Spiel und Widerspiel von Stramm und Weich. Wie immer bei Klinger, ist es eine persönliche Form, die Natur ist so genau angesehen, daß sogar die übereinander gepreßten Zehen des einen Fußes gewahrt sind. Und trotzdem hat diese Kunst des Nackten einen ernsten Charakter, die Anmut einen Anflug von Strenge. Durch und durch deutsche Plastik. Dagegen hat die kleine Bronzegruppe von Tänzerinnen etwas wie pompejanischen Puls. Erst war es nur eine einzige Figur, dann hat der Künstler drei zusammengestellt, deren geschwungene Gliedmaßen zierlich symphonieren. Von welcher Seite man die Gruppe betrachte, es ist immer eine neue Art, zusammenzugehen und auszustrahlen. Indem man sich um die Gruppe bewegt, glaubt man sie selbst bewegt zu sehen. Zwischen den drei Tänzerinnen sitzt Amor auf nicht näher zu bezeichnendem Thrönlein und bläst das Waldhorn. Hoffentlich wird der Beschauer dahinter keine Symbolik suchen, sondern bloß eine Anwandlung von Übermut, vielleicht mit einer privaten Beziehung. Der zylindrische Sockel dieser Szene ist wieder echt Klingersche „Geologie“, wie die Pariser einst spotteten. Die obere Fläche bildet ein miniaturfeines Mosaik aus Meereswellen und seltsamen Fischen. Die Trommel selbst ist gestreifter mexikanischer Onyx, der Fuß aus dunkel gemengtem Jura-Jaspis. Die Rundung des Sockels soll der drehenden Bewegung des Reigens entsprechen.*)

Unter den neuen Männern der Ausstellung ist der Spanier Ignacio Z u l o a g a der interessanteste. Er ist in Eibar zu Hause, oben im Gebirge von Vizcaya. Das originelle Stiergefechtsbild zeigt die Szenerie des Ortes; mit dem großen alten Kloster, den rauhen Berghöhen und grauen Lüften. Wir haben hier acht große Bilder des jungen Künstlers. Auf den ersten Blick sieht man, daß Goya sein Vater ist; auf den zweiten, daß er sich dann von Manet adoptieren ließ. Das Bild: „Die Versuchung“ erinnert in der Komposition sogar ausdrücklich an Manets „Olympia“ in der Salle Caillebotte des Luxembourg. Es erinnert aber auch auffallend an . . . Slevogt, namentlich an dessen fieberfarbene Szene: „Scheherazade.“ Diese Zusammenhänge sind gar nicht uninteressant. Das Wesen Zuloagas ist übrigens durchaus national, selbst wo er bunte Pariserinnen malt. Etwas cholerisch Grelles, mit einem schweren schwarzen Bodensatz, der sich niemals ganz löst. Als zöge noch immer der rußige Rauch der Scheiterhaufen durch die Luft. Dabei hat Zuloaga entschieden Ton. Die schwarzen und schmutzbraunen Trübheiten seiner nationalen Palette geben einen durchgehenden Akzent, eine Stimmung von

*) Der Kunstgeschichtler wird wohl durch die figürchentragende Trommel zunächst an die Ficoronische Cista im Kircherschen Museum zu Rom gemahnt werden.

eigentümlicher Pikanterie. Welcher Stich ins Exotische, sagen wir Kreolische, in diesen bizarren dunklen Silhouetten, diesen pechkohlrabenschwarzen Augen, Haaren, Mänteln, Schlagschatten, die sich zu populären Lieblingsfarben von ausgesprochenem Sirup- und Zwiebelgeschmack gesellen. Das ist die spanische Note. An Goyas einzelne Volksfiguren (auch in der ehemaligen Galerie Esterhazy) wird man oft erinnert, so durch das Bild des Dichters Miguel de Segovia, der im schmutzigen Mantel, die Gedichtrolle in der einen, den Bettelstab in der anderen Hand, als armer Teufel aus der Sippe von Velazquez' Äsop und Menipp einherschreitet. Eigentlich war er wohl Mönch vom Orden des heiligen Hieronymus, und Kaplan des Bischofs von Segovia, im fünfzehnten Jahrhundert; schon in dem alten Cancionero des Baena finden wir sein Trauergedicht auf den Tod des Königs Don Enrryque. Auch der sereno, der Nachtwächter, mit seiner Laterne in den grünlichen Schatten der Nacht, hat etwas Goyasches im Leibe. Bei den lebenslustigen Frauenbildern, diesen Schauspielerinnen und den von schwarzen Mantelmenschen umworbenen Schönen im „Liebesgäßchen“, mischt sich die Typik der vielen Teppichbilder Goyas schon stark mit Neu-Paris. Und dennoch bleibt er weitaus spanischer, als wenn etwa der Belgier Evenepoel einen „Espagnol à Paris“ im schwarzen Bart und Mantel malt.

Neu ist hier ferner Henri Le Sidaner, der zwar Belgisches bringt, aber ein französischer Kolonialer von der Insel Mauritius ist. Sein abendlich stilles Meer mit den ruhig dahintreibenden Fischerbarken ist eine Elegie; übrigens hat auch seine Szene aus Brügge mit der durch die Dämmerung vorbeihuschenden Beguine malerische Feinheit. Henri Martin schickt Landschaften von eigentümlicher Lokalromantik; als Motiv für die Orpheuslandschaft hat ihm sichtlich der Averner-See gedient. Auch René Ménard („Der Regenbogen“) schlägt eine gewisse sentimentale Note immer mit Erfolg an. Auguste Pointelin erinnern wir uns hier noch nicht gesehen zu haben. Sein Mondaufgang ist just nicht bedeutend, hat aber natürlich die nämliche leicht konkave Horizontlinie, die er in Paris an fünf großen, nebeneinander gehängten Landschaften wiederholte. Er hat diese Linie auf neunzig Jahre gepachtet. Auch der Bostoner Ch. Woodbury („Die Windmühle“) ist kein Besonderer. Dagegen erfrischt Besnard immer wieder. Seine lebensgroße Réjane in Rosa ist von köstlicher Verve, desgleichen seine rothaarige „Dame in Blau“; die „Japanerin“ dagegen etwas obskur ausgefallen. Reizend ferner Gari Melchers, der zwei Kinder von trefflichem Luftteint in viel freie Luft stellt. Das eine hat ein rotes Kleid, das wie ein ganzes Mohnfeld wirkt. Von L. Herterich sieht man den Ulrich von Hutten, in famosem Harnisch, neben dem Bleichen Kruzifix, das seine Lebensfülle hebt. Dazu noch einen Ritter mit Schimmel in Waldesdämmer und einen vorzüglich mit selbsterzeugtem künstlichem Mondlicht beleuchteten Rückenakt, dessen Fassade ein Spiegel brillant widerstrahlt. Am Schluß dieses Überblickes mag die schöne Madame Gautereau stehen, die hier schon als weiße Atlasdame von A. de la Gandara ihr erstes Aufsehen gemacht hat. Jetzt ist sie als Brustbild

im schärfsten Kameenprofil dargestellt, von Gustave Courtois, dem Maler der Nacktheitensammlung: „L'amour à table.“ Gezeichnet mit den zierlichsten aller Linien und beleuchtet mit dem elektrisch-weißen Damenlicht Bonnats; allerletzte Saloneleganz, der keine Dame widersteht.

(30. Januar 1901.)

Van de Velde in Wien.

Seitdem Wien modern wird, hat es sogar seine geographische Lage verbessert. Es scheint nicht mehr so abseits zu liegen, namentlich vom ästhetischen Weltlaufe, der es früher kaum von ungefähr zu streifen pflegte. Unsere neuen Künstler greifen bereits in das Ausland hinaus, aber auch die ausländischen Künstler und Reformer kommen nach Wien, seitdem es wieder der Mühe wert geworden, hier zu wirken. Vorigen Winter hatten die Wiener die Freude, Alfred Lichtwark persönlich kennen zu lernen, jetzt ist es Henri van de Velde, der hier erscheint, um seine bahnbrechenden Gedanken über die Kleidermode in einem Vortrage zu entwickeln. Ein Gegenstand, der jeden zivilisierten Menschen — eigentlich ja sogar jeden Wilden — so nahe und persönlich, als irgend möglich, angeht. Das Hemd ist ihm zwar tatsächlich näher als der Rock, aber dieser ist seinen Mitmenschen näher, und darum doch wieder auch dem Träger selbst. Die äußere Form, in der wir uns gegenseitig erscheinen oder erscheinen sollten, ist ein Hauptproblem der Zeit. Von allen Seiten wird beleuchtet, beurteilt und zu bessern versucht, bisher freilich mit wenig Erfolg. Sogar der farbige Frack ist noch immer eine Luftspiegelung und auch das Idealkorsett, das die Doktorin der Medizin, Madame Gaches-Sarraute, in einem eigenen Buche vorgeschlagen, scheint die Damenwelt ebensowenig erobert zu haben, als im Jahre 1851 das von Mrs. Amalie Bloomer erfundene Reformkostüm aus kurzem Rock und weiter Hose. Und der japanische Kimono, der von Dr. Stratz den Damen als Hauskleid empfohlen wird, hat trotz unserer zahlreichen Japanausstellungen wieder nur die Zahl der Vor- und Ratschläge vermehrt.

Daß ein umfassendes Genie, wie Henri van de Velde, an der menschlichen Kleidung nicht gleichgültig vorübergehen kann, ist selbstverständlich. Die Wiener zwar haben diesen Winter in der Sezession Gelegenheit gehabt, einen Blick auf die Vielseitigkeit des großen belgischen Künstlers zu werfen. Und auch nur auf einen Teil dieser Mannigfaltigkeit, welche nun nachgerade die ganze Außenform des Menschenlebens umfaßt. Van de Velde ist als ein Ganzer, für das Ganze geboren, einer jener Geister, die, wenn es glückt, der Welt ein neues Gesicht geben. Zuerst war er bloß Maler, einer der XX in Brüssel, die eine „freie Ästhetik“ predigten, aber durch Taten. Er schloß sich den Pointillisten an und wurde einer ihrer Äußersten. Überhaupt ist er der Mann der starken Überzeugung, der immer bis an das Ende geht. Und einer einheitlichen Überzeugung, wie sie die Religionsstifter haben, denen das Leben ohne Rest in ihrem System

aufgeht. Auch für all das einzelne, aus dem sein Ganzes besteht, ist er geboren. Niemand hat ihn Baukunst gelehrt, als er sich eines Tages im Dorfe Uccle bei Brüssel, das durch ihn berühmt geworden, das Haus „Bloemenwerf“ baute, aus weißem Stein und gelben Ziegeln, das Holzwerk grün und grau gestreift. Ein Haus, in dem dann alles von ihm war: Möbel und Tapeten, Stickereien, Teppiche und Tischgerät, selbst die selbstgedruckten Bücher auf dem Tische mit ihren selbstgezeichneten Verzierungen und selbsterfundenen Einbänden. Alle Handwerke vereinigten sich in seiner Hand, von Hause aus, wenn sie auch der Reihe nach eines aus dem anderen hervorwuchsen. Auch Morris und Tiffany sind oder waren solche Allhandwerker, aber van de Velde geht noch über sie hinaus. Auch in seinem Kunstsozialismus, der nicht bloß an die Privilegierten denkt, sondern sämtliche Menschen mit gleicher Liebe umfaßt und selbst die von Morris geächtete Maschine zwingt, sich seinem künstlerischen Geist zu fügen, um wirkliche Kunst für alle möglich zu machen. Darum ist er auch in den großen Mittelpunkt übergesiedelt, nach Berlin, wo er Leib an Leib mit dem Großgewerbe seinen Kampf um die Erneuerung der Lebensformen auskämpfen kann, womöglich mit Benutzung auch der gegnerischen Waffen.

Van de Velde ist der absolut moderne Mensch, für den „das Gegenwärtige zerstört“ sein muß, damit Raum werde für die neue Blüte. Keine Anknüpfungen an frühere Kunst, die übrigens für ihn schon mit der Gotik aufhört, denn die Renaissance ist ihm der galvanisierte Tod, ein „Verbrechen“. Ihn lehrt nur das Leben, das heißt der Zweck und das Material. Darum ist er zuerst und zuletzt: konstruktiv, sogar in seiner spärlichen Ornamentik. Aus diesen ewigen Quellen ist schon alle frühere Originalkunst geflossen, und jede künftige wird wieder aus ihnen fließen. Er verlangt die „Abräumung“ (déblaiement) der alten Kunst und sein universales Kunstmittel ist, nach seinem Geständnis, die Vernunft. Bei ihm sind zwei gegensätzliche Eigenschaften, die Unwillkürlichkeit des schöpferischen Einfalles und die Vorsätzlichkeit der wollenden Vernunft in merkwürdiger Weise vereinigt. Auch seine Formenwelt trägt den Stempel der Vernunft. Er ahmt keine Pflanzen- und Tierformen nach, er stilisiert sie auch nicht, sondern er erfindet und bildet unmittelbar die Linie, die Fläche, den Raum, er macht diese selbst zum Ausdruck seiner Stimmungen. Der Leser hat jetzt nachgerade so viel von seinen Werken gesehen, daß er dies begreift. Van de Veldesche Formen sind auch dem Wiener Auge bereits vertraut, es erkennt sie sogar in ihren vielen Nachahmungen. Sie gehören zu dem wenigen, was bereits erfunden ist, um der Welt jenes neue Gesicht zu geben, das wir vorhin erwähnt haben. Mit seinem tiefen sittlichen Ernst, überzeugt und überzeugend, für jede neue Aufgabe gleich fruchtbar, wird er an seinem Bau weiter schaffen, das Antlitz der aufgehenden Sonne zugewandt, nicht wie der große Morris, der untergegangen.

Was nun seine Bemühungen um eine vernünftige — man könnte sagen: konstruktive — Kleidung betrifft, sind sie allerdings nur ein Anfang, bei dem ihm seine treffliche Gattin, Frau Maria van de

Velde, werktätig zur Seite steht. Im August vorigen Jahres fand in Krefeld der deutsche Schneidertag statt und der tatkräftige Direktor des dortigen Kaiser Wilhelms-Museums, Dr. Dencken, hatte die fruchtbare Idee, bei diesem Anlaß eine Ausstellung künstlerisch entworfener Toiletten zu veranstalten. Zur Vorbereitung hatte er die Krefelder Damen bereits durch Vorführung einer Reihe von lebenden Bildern in solchen Toiletten für die Sache zu interessieren gewußt, wobei ihm der Hamburger Maler Alfred Mohrbutter an die Hand gegangen war. Und mehrere Damen von Krefeld fanden diese Sache sehr schön und begannen sich alsbald in ganz modewidrigen, selbstersonnenen Kleidern zu zeigen. Dann kam der Schneidertag und seine Sonderausstellung. Henri van de Velde selbst hielt einen Vortrag (er ist seither unter dem Titel: „Die künstlerische Hebung der Frauentracht" im Druck erschienen) und sprach die unumwundenen Worte: „Von heute ab fallen die Kleiderausstellungen in die Kategorie der Kunstausstellungen. Sie werden wie die Bilder- und Skulpturenausstellungen periodisch wiederkehren im Wechsel mit den neuerdings zugelassenen Werken der angewandten Künste." Die Kleiderausstellung erregte selbstverständlich große Aufmerksamkeit und es erschien sogar ein Bilderwerk, das auf 32 Tafeln die meisten Toiletten abbildete („Album moderner, nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damenkleider," Text von Maria van de Velde). Die Herausgeberin berichtete auch (in „Dekorative Kunst") über die Ausstellung, und zwar ohne jede Voreingenommenheit. Sie gestand offen, daß man erst einen Anfang vor sich habe. Einstweilen sei der „Kern der Frage: Schnitt und Aufbau des Kleides" nicht bestimmt genug angestrebt und auch die Ausführung zu mangelhaft gewesen. Es hätten eben die großen Pariser Schneider gefehlt, und dann sei es klar, daß solche Kleider keine schlechte Arbeit vertrügen, sondern unter der Aufsicht von Künstlern genäht und vollendet werden müßten. Trotzdem sei der Zweck, „logischere, gesündere und zugleich schönere Gewandformen zu erfinden, als die Mode sie bringt," unbedingt weiter zu verfolgen, und dies werde auch geschehen. Mehrere Künstler von Ruf, die sich an der Ausstellung beteiligt haben, wie Mohrbutter selbst, möchten sich zwar mit künstlerischer Verzierung der modemäßigen Kleider begnügen, andere aber, wie Van de Velde, Pankok, Riemerschmied und die begabte Margarete v. Brauchitsch (die drei letzteren in München) sind für radikale Remedur. „Und von jetzt ab", schreibt Frau van de Velde, „wird systematisch und berechnend vorgegangen werden. Die Konstituierung einer internationalen Gesellschaft von Männern und Frauen, die sich von der Mode befreien und sich formell verpflichten wollen, sich nur nach eigenem Gutdünken und eigener Erfindung zu kleiden, wird zum zwingenden Bedürfnis. Diese Gesellschaft ist in Bildung begriffen und wir werden bald Gelegenheit haben, ihr Gründerkomitee bekanntzugeben. Dieses wird seine Führer zu wählen wissen und sodann der Mode offiziell und kategorisch den Krieg erklären können."

Das ist die Bedeutung des Vortrages, den Henry van de Velde diesen Samstag in Wien halten wird. Man muß gestehen, daß schon

lange kein ästhetischer Vortrag sich so unmittelbar und dringend an die weitesten Kreise gewendet hat. Man darf auf den Erfolg des berühmten Reformers gespannt sein, sowohl auf den persönlichen, der übrigens nicht zweifelhaft ist, als auf den sachlichen, der gerade in dieser Großstadt des erfinderischen und feschen Toilettengeschmacks sehr wichtig werden kann.

(7. März 1901.)

Neue Bilder von Klimt.

Sezession.

Wieder ist der Name Klimt in aller Munde. Die Wand, die er in der eben eröffneten Ausstellung der Sezession mit seinen jüngsten Bildern behängt hat, ist ein Blatt in der Geschichte der österreichischen Malerei. Der modernen Malerei überhaupt, kann man sagen, denn die größten modernen Maler des Auslandes übertreffen Gustav Klimt nicht an Macht der malerischen Phantasie, an Höhe und Reinheit der künstlerischen Gesinnung, an Treue gegen sich selbst. Diese Treue ist es, die sein Leben zum ununterbrochenen Vorwärts macht. Empor, hinaus über das Gestern, mag es auch noch so schöne Früchte geboren haben. Wir gestehen, daß wir seine „Hygiea" („Medizin") mit Besorgnis erwarteten. Würde sie die Höhe seiner „Philosophie" behaupten können? Würde sein kühner Mut, trotz des internationalen Sieges, der die vorjährigen Kämpfe gekrönt, nicht von Instinkten eines gewissen, man kann wohl sagen, Selbsterhaltungstriebes angewandelt sein? Würde er dieses zweitemal auch nur malerisch sich selbst gewachsen sein? Leere Sorge. Der Künstler ist im Daseinskampfe zum Meister gereift. Sein Wollen und Können ist mächtig gesteigert, die ganze Persönlichkeit befindet sich jetzt in der lebensvollen, herrlichen Vibration ihrer mannigfachen Triebkräfte. Die „Hygiea" gehört zum Großartigsten, was die moderne dekorative Malerei geschaffen hat. Und zum Ursprünglichsten. Denn Idee, Vision und malerische Gestaltung sind durchaus Klimt. Keine Anlehnung, keine Entlehnung stört den Eindruck, daß man eine jugendliche Schaffenskraft den freien Schwung nach oben nehmen sieht, wie ihr Gott die Flügel wachsen ließ und wie die Sterne sie rufen, die wir nicht sehen, die nur sie über sich ahnt.

Die Szene ist als eine Art Fortsetzung der „Philosophie" gedacht, von der sie durch etwas mehr als Bildbreite getrennt sein wird. Jener bleiche Strom von menschlichen Gestalten, der an die Milchstraße des dunklen Himmels erinnerte, setzt sich hier herüber fort, als ein Gewühl von Menschlichkeit in allen erdenklichen Formen. Ein Knäuel von Leben und Sterben, von Leiden und Genuß, von kämpfenden, sehnenden, hoffenden, verzweifelnden Gebärden. Vom Säugling zum Greis, von Liebe und Fruchtbarkeit zum Dorren und Welken, alles Menschliche wie eine Wolke von Gestaltungen dahintreibend, mit lauter geschlossenen Augen, einem ungewissen Schicksal zu. Und mitten unter ihnen steht hoch und aufrecht der bleiche,

knöcherne Tod. Er treibt mit ihnen dahin, unvermeidlich, unentrinnbar, von allen seinen Schrecken umgeben, von Krankheit, Not, Häßlichkeit. Aber auch in dieser Trostlosigkeit des Todes blinkt ein Stern des Trostes. Wie in jenem ersten Bilde das leuchtende Haupt der Philosophie aus Tiefen der Unendlichkeit auftauchte, so steigt hier aus dämmerigem Abgrund die Lichtgestalt Hygieas empor. Ein hohes ernstes Haupt, mit goldenem Lorbeer bekränzt, eine erhabene Ruhe in den Zügen, das Bewußtsein einer Wunderkraft. Goldgesticktes Purpurgewand fließt in langen Falten an ihrer (noch unvollendeten) Halbfigur nieder, Hals und Arme schmückt goldenes Geschmeide. Um ihren rechten Arm ringelt sich die goldene Schlange Äskulaps und neigt in großem Bogen den Kopf zur wundertätigen Schale, welche die linke Hand der Göttin ihr bietet.

Immer deutlicher tritt der dekorative Gedanke Klimts für die Decke der Aula hervor. Der wüste Strom des Menschenlebens treibt im Kreise durch das Unabsehbare dahin, lauter Kinder eines dunklen Schicksals, aber ihr Weg führt sie an jenen lichten Häuptern vorbei, an Philosophie, Medizin, Jurisprudenz, Theologie*), eines nach dem anderen taucht auf und spendet Trost aus unversieglichem Vorrat. Auch die Farbenstimmung der vier großen dekorativen Flecke wird sich ergänzen müssen. Wenn in der Stimmung der „Philosophie“ grüne und blaue Töne eine kühlere Harmonie bildeten, so ist hier ergänzend eine wärmere, von rosigen Tönen bis zu hell schmetterndem Purpur, angeschlagen. An den menschlichen Leibern spielt sich die ganze Symphonie des Fleischtones aus, mit ihren feinsten Abschattungen, in Gegensätzen und Reflexen ohne Ende. Auch der Luftraum, in dem der Spuk sich ereignet, spielt mit. Es ist Morgendämmerung, der Hauch des aufsteigenden Tages rötet bereits die Nebel und am Horizonte wollen die ersten Funken der Sonne aufsprühen. Aber mitten in diesen Zusammenklang voll Zartheit und Kraft fällt eine überraschende Dissonanz. Das schneidende Blau des Schleiers, der am Gerippe des Todes niederwallt. Es weht nur wie ein Hauch hindurch, aber mit allen den schärferen, blaueren Pointen der Ränder und Brüche. Und noch einmal, auf der andern Seite des Bildes, klingt der blaue Ton auf, eine solche blaue Arabeske umschlingt auch den nackten Leib eines Säuglings, der seitab vom Schwarme schwebt. Er ist nicht allein. Über ihm treibt ein herrliches Frauenbild einher, in aller Üppigkeit ihres weiblichen Reizes, eine gelöst dahingetragene Form von höchstem Wohllaut. Mit dem einen Arm hält sie ihr goldbraunes Haar empor, das sich in großer Linie um ihr Haupt bläht, den anderen Arm aber streckt sie der nachdrängenden Masse entgegen, die sie fast berührt. Indem sie dies tut, durchschneidet der Arm einen Strom von kaltem, weißem Nebellicht, der von obenher durch die Szene schneidet, bis gegen ihre Mitte hin. Und dieser Lichtstreif ist unten noch einmal durch einen Arm gekreuzt, einen dunkleren, der von einer hünenhaften männlichen Rückenfigur herkommt. Das ist nun eigentlich nicht mit Worten zu sagen, wie dieser

*) Zwar, die Theologie wird von Matsch gemalt.

senkrechte weiße Lichtstreif, von den beiden Armen gekreuzt und dazwischen noch von dunklen Profilen anderer Figuren begrenzt, dekorativ wirkt. Das ist eine Erfindung, wie sie nur ein genialer Großmaler macht.

Was in dem Gewühl des gewaltigen Menschenknäuels an einzelnem vorgeht oder nicht vorgeht, mag das Auge stundenlang beschäftigen. Daß jede dieser Gestalten Natur in sich hat, fühlt man auf den ersten Blick. Wir können es aber ausdrücklich bekräftigen, denn wir kennen ganze Stöße von Aktzeichnungen, die der Künstler für sie alle gemacht hat. Bewegungsmotive, Formennotizen, Gruppenversuche, immer auf der Fährte, das Leben durchwühlend, um seine Formel zu ergreifen. Dieser gemalte Traum, der so von selbst zu kommen und zu vergehen scheint, ist kein unverdientes Geschenk des Traumgottes, sondern alle wachen Götter haben daran mitgearbeitet. Es herrscht in diesem Durcheinander von Menschen eine erstaunliche Mannigfaltigkeit von Lebenszuständen, Verrichtungen, Temperamenten, ja Charakteren. Man könnte eine Statistik der Verkürzungen und Profilierungen aufstellen. Die Geschicklichkeit des Zeichners versagt keinen Augenblick. Dabei lebt und webt alles in der nämlichen sinnlichen Fülle des Eindruckes: Kindlichkeit, Bräutlichkeit, Mütterlichkeit, Greisenhaftigkeit. Und doch ist alles nur Vision. Wie in der „Philosophie", sind es nicht Handgreiflichkeiten, sondern eine eigene Ätherisierung des Leiblichen. Deutlich spürt man seinen Hauch und Puls, aber es ist doch etwas anderes, nur ein „Eidolon", ein Gleichnis des Lebens. Das moderne malerische Verfahren, das keine festen, glacierten Flächen hinsetzt, sondern die Form aus einem „fouetté" von einzelnen Pinselstrichen und Berührungen hervorwachsen läßt, bewährt sich hier glänzend. In der Höhe, aus der man das Deckenbild sehen wird, muß es einen ganz luftigen, frei dahinwogenden Farbenfleck ergeben.

Auch die kleinen Bilder des Meisters zeigen ihn ganz auf seiner heurigen Höhe; man darf wohl so sagen, da seine Linie von Jahr zu Jahr steigt. Die beiden weiblichen Bildnisse sind entzückend. Das eine in schwarzer Toilette, mit flimmernden Pailletten, eine schwarze Boa um die Schultern. Schlanke, elastische Linien von eigentümlicher Schwingung, Profil nach links, mit einem Etwas von moderner Sphinx in der Kopfform und im Akzent des blühenden Gesichtes, in dem die Zähne leise blitzen. Ein schlanker, blanker Arm stützt sich mit drei Fingerspitzen auf ein Möbel; man merkt gleich, daß eine solche Gestalt sich nicht wirklich zu stützen braucht. Das andere Porträt: ein loses weißes Kleid und darüber ein feines Köpfchen voll angenehmer schwarzer Dinge. Man ist an eine aufrechte Blume erinnert, eine langstengelige ohne Blätter, eine schwarze Tulpe oder so. Dann die Landschaften. Eine ist bloßes Wiesengrün, weithin, nur von ein paar weißen Birkenstämmchen durchschnitten. Eine andere ein Rahmen voll Seewasser, vom Attersee, nichts als kurze graue und grüne Wellen, die durcheinander gleiten. In einer dritten ist ein Wässerchen, in dessen Spiegel ein Abendhimmel etwas von seinem Bunterlei betrachtet. Und einmal erhalten wir gar ein Stallinneres mit einer

dunklen Kuh und zwei geometrischen Flecken von einfallendem Licht. Jedes der vier Bilder ist ganz anders; andere Themen, andere Absichten. Und doch ist in jedem der ganze Klimt, unverkennbar.

(16. März 1901.)

Aus der Sezession.

Mitten in dem Sturm, der jetzt an dem Namen Klimt rüttelt, hat der unerschütterliche Künstler ein neues Bild vollendet und ausgestellt. Eine „Judith". Ja, das lassen wir uns gefallen! rufen viele Leute. Die nämlichen haben vor drei Jahren, als er die „Pallas Athena" ausstellte, mit derselben Entschlossenheit gerufen: Nein, das lassen wir uns nicht gefallen! Und doch ist diese gefährliche Judith aus dem Geschlechte jener wilden Pallas. Beide sind gleich tödliche Weiber, von einer archaisch-fremdartigen Pracht des Leibes und der Ausstattung, daß man an Zeiten denken muß, in denen noch Menschen geopfert wurden. Das althellenische Element jener Pallas und das gewisse assyrische dieser Judith sind eng verwandt. Dort das Vasenbildmäßige, hier das Wandmosaikartige. Und dann das bißchen Gespenst in der Körperlichkeit beider; und diese Körper selbst, wie der jener vielverlästerten „nuda veritas", so unerwartet neu in ihrer Formel, und auch wieder in ihrer angebornen Ornamentmäßigkeit. Und in alledem ein Zug von Erhabenheit, der etwas Vor-Antikes hat, obgleich man ihm unsere naschende, wählende, weil gar so gutunterrichtete Zeit deutlich ansieht. Man weiß auf den ersten Blick, das ist anders als das andere, als das frühere; das ist erst heute ... nein, das ist morgen gemalt. Unverkennbare Produkte einer mit Gedächtnis genährten Kultur, und dennoch von einem neuen Wesen, an dem wir Beschauer noch herumraten, wie augenscheinlich der Künstler selbst, dem aber wir und er von Bild zu Bild näher kommen.

Diese Art Phantastik ist wie ein Ausflug ins Übersittliche, jenseits von gut und böse, von schön und häßlich, sogar von verständlich und unverständlich. Das ist eine geahnte Welt, über dem ein neues Rätsel schwebt, vielleicht auch nur der Schein eines solchen. Die Rätsel sind ja gerade so wie alles andere; sie wechseln ab und das neue kommt, ehe noch das alte gelöst ist. Vermutlich ist es gar nicht der Mühe wert. Aegri somnia. Das Wiedererwachen der Allegorie in unserer Zeit ist ein merkwürdiges Zeichen. Wovon? Das wäre in der Geschwindigkeit schwer zu sagen. Jedenfalls von Wirklichkeitsmüdigkeit. Sie lebt in den Figurenszenen der Poeten Stöhr und Jettmar nicht minder als in so mancher reinen Landschaft, wie dem höchst anziehenden Triptychon „Der Weg ins Wunderland" von Maximilian Lenz, in dem das einzelne so wahr gesehen ist und in dem man doch immer wieder glaubt, es werde plötzlich irgendeine Erscheinung aus dem Unermittelbaren mitten hindurch schreiten. Man kann sich nur freuen, daß unser Publikum eine Saite in der Seele hat, die davon berührt wird. Auch der Plastiker Richard Luksch wandelt in dieser Richtung. Er sei in seiner Vaterstadt

Wien willkommen, denn er ist eine echte Kraft. Sein großes Werk: „Der Wanderer“ ist geistig und technisch bedeutend. Die lebensgroße nackte Gestalt eines Mannes, der durch felsige Gegend dahinschreitet. Der Akt ist markig aus Eichenholz geschnitzt, die Landschaft in grauen Stein gehauen. Eine unheimliche Landschaft, wo die Schollen und Felsen sich regen und menschliche, tierische Formen annehmen. Vorwurfsvolle Köpfe heben sich, Schädel glotzen mit leeren Augenhöhlen, Leiber gewesener Menschen wälzen sich dem Wanderer in den Weg, die Schlange ringelt sich wider ihn auf, die Fittiche des Geiers rauschen hinter ihm drein. Wie viel Erlebnis dieses einsamen Mannes, das sich ihm an die Fersen heftet, das den ausschreitenden Fuß schreckt, greifbar gewordene Gedächtnisbilder, denen kein Orest entflieht. Die Phantasie des Künstlers ist fruchtbar, seine Hand spendet Saft und Kraft. Es ist förmlich Wohltat, wieder einmal eine so große Figur aus Holz zu sehen. Warum haben sich die Bildhauer des neunzehnten Jahrhunderts das abgewöhnt? Neben so manchem anderen natürlich. Ein Veit Stoß stellte noch ein Dutzend solche Gestalten auf einem Hochaltar zusammen (Marienkirche in Krakau!), und zwar alle in Lebensfarbe. Spanien hat eine ganze Bevölkerung solcher Holzfiguren. Die Alten sogar schätzten und schnitzten das schöne Holz, und zwar nicht nur den Feigenbaum, der ihnen für den verrufenen Hüter der Gärten obligat war. Die ganz Alten, die Ägypter, schnitzten tapfer drauf los. Wer kennt nicht die köstliche Holzfigur des sogenannten Schech-el-Beled (Dorfschulzen) im Museum zu Gizeh, von dem in der ägyptischen Sammlung des Louvre eine Kopie steht, getreu bis auf die Sprünge des Holzes? Vielleicht ist es Richard Luksch gelungen, die Augen der Kunstfreunde wieder auf das Holz als eine Möglichkeit auch für Großplastik zu lenken. (Nebenbei sei eine kleinere Bronzearbeit des Künstlers erwähnt: die originellen „fünf Sinne“, die sich um einen Teekessel bemühen.) Auch der junge polnische Bildhauer Biegas, den wir auf dieser Ausstellung kennen lernen, ist einer jener Phantasten, an denen auch der wohlgeordnete Bürger schwer vorübergehen kann. Da ist kühnes Ausgreifen in Gedankensphären und zugleich die frische, sogar national gefärbte Kraft, das Wirkliche zu packen. Ein großer stilistischer Zug, wie in der Gruppe Gottvaters, der das erste Menschenpaar segnet, und wieder ein starker Instinkt der Charakteristik, wie in dem „Gespräch der Gedanken“ und dem „Weltuntergang“ — so heißen ja wohl die ungewöhnlichen Szenen. Es ist die Zeit eines Rodin und Minne. Wir hörten jemand sich über eine „Pyramide von Köpfen“ beschweren, wie Wereschtschagin sie in Khiwa gemalt habe. Nun, in einem der gesittetsten Parks der Welt, im Pariser Luxembourggarten, steht ein Künstlerdenkmal, bei dem eine Lawine von Charakterköpfen die Hauptrolle spielt. Das Auge von heute ist schon vielerfahren und gewöhnt sich an immer neue Erscheinungsformen. Vielleicht bekommen wir hier einmal den Gipsabguß von Rodins Höllenpforte zu sehen; nach diesem Werke wird man auch von blutjungen Polen einiges vertragen. Die vom Ministerium bestellte Christusfigur unseres trefflichen Schimkowitz berührt

sich ein wenig mit dieser Gruppe von Kunstwerken. Der Künstler hat hier das Große und Innige mit einer Einfachheit zu geben gewußt, die schwer zu übertreffen wäre. Die ganze Gestalt ist in wenige bedeutsame Linien und Flächen zusammengefaßt, gleichsam auf ihre einfachste Formel gebracht. Sie muß einen ganzen Kirchenraum beherrschen können. Farbe und Gold wird noch hinzukommen, um das einzelne auszudrücken. Der einstweilige Mangel dieser Höhungen beirrt wohl einen Teil der Beschauer.

Ungewöhnlichem Interesse begegnen diesmal die Bildnisse. Die „Porträtgalerie", dem großen Klimt gegenüber, ist ein dankbarer Gedanke. Wie mannigfaltig geht es in dieser Reihe von Bildern her, die auf den ersten Blick durch Format und Anordnung so verwandt erscheinen. Von den Bildnissen Klimts haben wir schon gesprochen, sie üben immerfort die nämliche Anziehungskraft. Andere sind wieder anders und ganz anders. Man betrachte etwa die beiden alten Damen in dunkler Straßentoilette, von Rudolf Bacher. Dieser Künstler ist so ganz im stillen nachgerade einer der ersten Meister des Wiener Porträts geworden. Mit aller Gediegenheit der Müller-Schule ausgerüstet, ist er voll von positivem Können. Niemand zeichnet, malt, komponiert, stimmt besser als er. Trifft, können wir auch noch hinzufügen, da die Leute, die sich malen lassen, darauf noch immer einiges Gewicht zu legen scheinen. Und dabei besitzt er das große Geheimnis der Sympathie. Etwas so Gewinnendes, vornehm Harmonisches, wie dieses weibliche Doppelbildnis, war schon lange nicht ausgestellt. Man bemerke die feine Helligkeit, in der die Personen sich aus wohligem Dunkel herausheben, und die anheimelnde Ruhe des Ganzen, innerhalb dessen alles so unmerklich durchgestuft ist. Man muß seiner Sache ganz sicher sein, um dies zu erreichen. Dabei die liebevollste Charakterdarstellung, Zug für Zug. Bacher hat sich mit diesem Bilde sehr hoch gestellt. Dann als Gegensatz Andris Porträt des Bildhauers Schimkowitz, ganze Figur, Werkstattkleidung, eine Hand in der Hosentasche, die andere mit der Stummelpfeife am Munde. Ein Bild, das in vier Tagen gemacht sein soll, voll des lebendigen Augenblicks, der unüberlegten Erscheinung. Es ist eine Naturstudie, die dem Maler plötzlich den ganzen Horizont weiter steckt. Dann Mehoffers (Krakau) kraftvolles Herrenporträt, in schwarzem Gehrock, vor dem Schreibtisch stehend, hinter dem sich Bücher aufreihen; das Konversationslexikon ist schwerlich jemals so gut gemalt worden. Ein Bild von aller koloristischen Wucht, die man in der Stadt Matejkos noch immer in der Faust spürt. Dann alle die niedlichen, schlanken Damengestalten in ihren hohen schmalen Formaten. Die von W. List, rotblond, in Weiß, mit einer schwarzen Schleife, die vom Korsett senkrecht niedergeht; die von Auchentaller, in leichter Wendung von rückwärts gesehen, mit dem Strohhut und dem schleierhaften Gefältel um die Schultern; die von Nowak, dunkel, vor heller Wand, an der ein gerahmtes Bild von der Figur durchschnitten wird; die von Kurzweil, elegant gezeichnet, ins Luftige verschummert; die von Frau Luksch-Makowsky, eine junge Grazer Malerin aus der Dachauer Freundschaft, wie ein

schmaler japanischer Bildausschnitt gegeben, in braun und grün gemischtem Cape, der Kopf im Fleischton hell herausleuchtend, durch den Schatten der Figur noch gehoben; schließlich die von Leo Putz (München), von der Wiener Luftigkeit auffallend verschieden, eine ganze Szene, in Isabelltönen angelegt, mit Farben einer Pagode und Blumenvase illuminiert. Und so noch andere. Auch außerhalb dieses Halbkreises sind einzelne Porträts nicht zu übersehen. Ein Herrenbildnis Engelharts fesselt durch eine Schneidigkeit der Charakteristik und des Vortrages, die in einem anderen Bilde, dem eines Bettlers, bis zum verwegenen Humor geht. Auch aus München ist einiges gekommen. Knirr fährt fort, Whistler an die Isar zu verpflanzen. Seine sitzende Dame und sein Herr mit dem Rapier haben Eigenschaften des Tones und Arrangements, erreichen aber sein vorjähriges Damenporträt nicht. Nissels Selbstporträt ist da anzureihen. Dann zwei Büsten des sehr begabten Hellmer-Schülers Josef Hoffmann, die uns schon auf der letzten akademischen Schulausstellung durch deutlich erkennbare Eigenart aufgefallen sind.

In Landschaft, Genre, Interieurbild ist tüchtig weitergearbeitet worden. Rudolf Alt erfreut wieder durch drei Aquarelle — man möchte sagen Handschriften — aus den Gegenden, die er kunstgeschichtlich berühmt gemacht hat. Karl Moll hat eine Reihe landschaftlicher Motive von seiner eigenartigen diskreten Zierlichkeit, die sich gerade diesmal überraschend bewährt, denn sie hängen zwischen lauter brillanten Sonneneffekten von Hänisch, wodurch beide gewinnen. Eines der Bilder zeigt seinen Garten in Schnee, das Haus im Hintergrunde sonnenbeschienen, mit roten, gelben, grünen Sachen. Ein anderes, das besonderen Beifall findet, ist ein „Gänsemarsch“, mit schneeweißen Gänsen, die zwischen den dichten hellgrünen Distelbüschen einer Heide nach hinten abmarschieren. Noch andere gönnen uns einen Blick auf stille Wässerchen, mit Seerosen oder Vergißmeinnicht; das eine ist das nämliche, auf dem einst sein noch unvergessener blauer Kahn schaukelte. In diesen Dingen hat der Künstler eine eigene Lyrik der Palette. Aber auch der Drang zum Versuch ist bei ihm stark. Er kann so viel und auf so vielerlei Weise, daß er sich sogar Wagnisse erlauben darf. Sein großes Interieur eines Speisezimmers ist ein solches, aber ein erstaunlich gelungenes. Der Künstler wählt sich eines der schwierigsten Beleuchtungsprobleme; innen warmes elektrisches Glühlicht, von außen herein kaltes, weißes Schneelicht. In diesem Kreuzfeuer steht ein gedeckter Tisch mit Stillebenzeug, das zu bewältigen allein schon eine Virtuosenaufgabe wäre, und an dem Tische sitzen in solcher Beleuchtung zwei Damen und ein Kind. Wir stellen uns lebhaft vor, wie der gewiegte Perspektiviker Moll aus der Schindler-Schule sich das alles linear durchkonstruiert hat, mit einer Genauigkeit, über welche die Moderne lächelt, da es ja doch nur auf den malerischen Eindruck ankäme. Aber auch diesen hat der Künstler nicht verfehlt. Das Lichtproblem ist mit Geist und Kühnheit bis in die letzten Pointen behandelt, und zwar in jener neuen Stricheltechnik, welche die verschiedenen Elemente der Licht- und Farbenwirkung so gut ineinander gehen läßt. Und

dann, von jetzt an darf Moll nicht mehr behaupten, daß Figuren nicht seine Sache wären. Besonders die kühne Profilfigur im Vordergrunde beweist das Gegenteil.

Unter den Landschaften gebührt zweien ganz besondere Beachtung. Eigentlich sind es gar keine, sondern das eine, von Baron Myrbach, ist eine Kriegsepisode, das andere, von Bernatzik, eine Weihnachtsphantasie. Das Myrbachsche Bild stellt die Szene vor, wie Oberstleutnant Freiherr v. Sunstenau in der Schlacht bei Sommacampagna (24. Juli 1848) an der Spitze seines Olmützer Hannakenregiments in den Tod reitet. Schon vorher durch einen Schuß ins Bein verwundet, stieg der Oberstleutnant wieder in den Sattel und stürmte mit dem Rufe: „Držte se, hanáci!“ (haltet euch, Hannaken!) den Seinen voraus. Von zwei Säbelhieben getroffen, fiel er als Held. Auf sein Grab wurde das Maria Theresienkreuz gelegt. Ein halbes Jahrhundert verging, da gedachte das tapfere 54. Infanterieregiment jenes Ehrentages und seines heldenmütigen Führers. Es faßte den Beschluß, die ruhmvolle Szene im Bilde verewigen zu lassen. Davon hörte die Tochter des tapferen Oberstleutnants, die jetzt verwitwete Frau Editha Mautner v. Markhof, und sie erbat sich die Vergünstigung, die Kosten des Bildes tragen zu dürfen. So entstand das schöne Bild, in dem wir Myrbach wieder einmal auf dem Felde der Ehre begegnen. Seine militärische Vergangenheit als Soldat und Maler sieht man auch diesem Bilde deutlich an. Die Gegend ist an Ort und Stelle genau studiert, im hellen Grün der Landschaft rücken die weißen Linien der Österreicher kräftig vor, der Oberstleutnant auf seinem Pferde ist voraus und wendet sich eben zurück: „Držte se, hanáci!“ Ein milder Nachmittagshimmel, in den sich schon das erste Gold des Sonnenuntergangs mischt, beleuchtet die Szene. Leere Effekte hat der Künstler vermieden, was ihm aber die Landschaft und der damalige österreichische Soldat bot, mit künstlerischem Takt benutzt. Es ist ein vorzügliches Gefechtsbild, wie sie in Deutschland und Frankreich weit häufiger bestellt und gemalt werden, als bei uns.

Das Bild Bernatziks ist eine Weihnachtsszene, in der die Engel märchenhaft niedersteigen und ihre weißen Flügel und Gewänder im Sternenscheine schimmern lassen. Das ist im Sinne eines farbigen Lichtzaubers von poetischer Stimmung erfaßt. Ein Poet war ja Bernatzik immer, so robust er auch durch die Welt schreitet, d. h. wenn er nicht radelt. Schon in jungen Jahren meldete sich sogar ein mystischer Zug. Zwischen einer wuchtig aufgetragenen Landschaft und einer saftigen Altwiener Szene konnte er eine große Vision des heiligen Bernhard malen, aus der Heiligenkreuzer Klosterstimmung heraus. Allerdings tat er auch dies in der damals gebräuchlichen positiven Weise. In diesen modernen Jahren erst hat er das Element von Verklärung gefunden, das vor allem dazu gehört. Anfangs suchte er es im Feuchten, jetzt mehr im Trockenen. Die Stimmungsbilder, die er seit zwei Jahren aus dem Steinfelde holt, haben in ihrem nebelhaften Reiz eher etwas Staubig-Durstiges. Als bestehe der Nebel aus feinstem Wüstenstaub, dessen Schleier den Sternen (und Laternen) Höfe gibt. Solche Abendbildchen von der Dorfstraße her bringt er

auch jetzt, so recht beisammen aber hat er allen den freundlichen Zauberspuk, der in dieser Sphäre zu haben, in der großen Weihnachtsszene mit den Engeln. Es ist ein liebenswürdiges Bild, das dem Künstler Freunde geworben hat. Viel Erfolg hat diesmal auch Otto Friedrich, mit mehreren Bildern, in denen namentlich der farbige Fleck mit großer Feinheit beachtet ist. Sein vorzügliches Schneebild mit Schneeschauflern ist eines der belobtesten der Ausstellung. Von Wilhelm List ist nicht minder Gutes zu melden. Sein Kirchgang mit den vielen weißen Hemden und Hauben der Frauen, welche die Kirchentüre belagern, ist ein feines Bild mit sehr schönem, luftigem Schatten und einem diesem Künstler eigenen Weiß, innerhalb dessen er viel Reiz der Übergänge zu entwickeln versteht. Die in Farbe und humoristischem Vortrag so reizende Bilderreihe zum „gestiefelten Kater" von Liebenwein würde gleichfalls mehr Worte verdienen, doch ist uns nachgerade der Raum ausgegangen. Auch an Landschaften wären noch vortreffliche zu analysieren; von Ludwig Sigmundt unter anderem eine sehr schöne Waldpartie voll Herbstzaubers, von Anton Nowak eine ganze Reihe, darunter einige seiner köstlich frisch gegebenen Wasserspiegelungen, von Stanislawski eine mit Wasser und originellem Pappelbestand im Hintergrunde, von dem jungen Jaschke, einem Neuen, energische pleinairistische Naturszenen, auch von Karl Müller einiges, dann von Ad. Hölzel in Dachau eine Reihe tonvoller Szenen, wie sie im Umkreise Dills gedeihen, von seinem Schüler Jäger („Wald im Schnee" u. a.) desgleichen, endlich von Jules de Kollmann (Paris) eine Reihe Besnardscher Phantasien über weibliche Köpfe und Büsten. Wir haben gewiß noch so manches vergessen — Pepino, Tetmayer, Axentowicz fallen uns soeben ein — und die sehr begabte Andri-Schülerin Fräulein Dutczynska mit ihrer besonnten Gasse und der großen alten Frau, die unter Lilien sitzt, alles ganz schlicht und leicht gemacht. Mit Vergnügen sieht man wieder eine Reihe Radierungen von Schmutzer, der auch im Auslande bereits gute Figur macht; er trägt einen altberühmten Grabstichelnamen. Zwei unserer ersten Möbelmeister, Hoffmann und Moser, entzücken durch neue Schränke. Hoffmann hat einen auserlesenen, von rotem und weißem Ahorn, mit Messing an den Schubladen, und Moser einen im Neo-Biedermeierstil (wie die Franzosen sagen würden), mit sechs trauernden Prinzessinnen in Elfenbein-Intarsia, welche Tränen aus Perlmutter vergießen. Für diese Art zu dekorieren hat Moser eine Phantasie wie ein Japaner. In einer roten Vitrine von Hoffmann hat seine vielseitig begabte Schülerin Baronesse Gisela Falke (Kunstgewerbeschule) eine Anzahl ihrer glasierten Tongefäße ausgestellt, deren interessante Farbenmischungen schon früher Aufmerksamkeit erregt haben.

Über die architektonischen Entwürfe Otto Wagners und sein Silbergerät für Klinkosch soll nächstens berichtet werden.

(29. März 1901.)

Previati und Segantini.

Internationale Kunstausstellung in Venedig.

In der schönen und bedeutenden Kunstausstellung, die jetzt, über tausend Nummern stark, den Palast in den Giardini Pubblici füllt, geht der Geist Segantinis wirklich um. Von ihm selbst sehen wir da ein weibliches Bildnis aus dem Jahre 1894. Signora Casiraghi Oriani, eine gemütliche alte Dame, deren gesunder Teint durch ein Lächeln in Aktion versetzt wird, daß die Backenknochen kräftige Schatten werfen. Ein schwarzes Fältelhäubchen, mit ein paar roten Blümchen, umrahmt diesen wohligen Fleck von Fleischfarbe. Ein dunkelblaues Kleid, ein gelbes Kissen, eine hellgraue Decke über den Knien und darauf die freundlich erhellten Hände. Ein ganz Segantinisches Ensemble, obgleich nicht mit der Hand des Experimentators gemalt. Das Experiment ist einstweilen auf die Nachahmer des Unvergeßlichen übergegangen. Viele Maler des Veneto und der Lombardei, auch ganz bedeutende, stricheln jetzt mit sichtlicher Lust ihre Leinwanden voll, nach allerlei Varianten der Methode. Und der treffliche Giuseppe Ciardi hat sich den Meister am genauesten angesehen. Sein Bild „L'aratura" (das Pflügen) ist einfach dem wundersamen Mittelbilde des Segantinischen Triptychons nachempfunden. Der Goldhimmel von leiser Grünlichkeit zeigt in der Mitte ein Wölkchen, das sich Frau Sonne als Larve vorgenommen hat, um hinter dieser hervor die ganze Luft mit fächerförmig auseinander zückenden Strahlen zu erfüllen, systematisch bis an die drei Leisten des Rahmens. In einem anderen Bilde: „Die Seele der Nacht" (schon der Titel klingt Segantinisch) tüpfelt er Himmel und Erde mit malachitgrünen Pünktchen voll, während unten ein grauer Teich in parallelem Strich wie ein Seidenstoff hingespannt ist. Andere besorgen ihren Neo-Impressionismus anders.

Ein großes Seebild von Pietro Fragiacomo wogt ganz in einzeln sichtbaren Wellen dahin, die in der Luft als Wolken einen mehr diagonalen Schwung nehmen. In einem anderen Bilde ist das sonnengelbe Grün der dichtbegrasten Bachufer und das Gezweig einer Pappelallee ganz dem Vorbilde nachgeraten. Francesco Sartorelli strichelt eine Abenddämmerung ganz mit Ultramarin, so daß die blauen Striche im Saale gar nicht Raum genug finden, sich optisch zu verschmelzen. Auch die kleinen Teiche und die kahlen verkrümmten Bäumchen Segantinis sind in Mode gekommen. Und sein blaugrauer Schnee aus dem Triptychon, dieses livide Weiß, bei dem man nur an den Tod denken kann. Wir finden es zum Beispiel bei Carlo Fornara („Dämmerung im Winter") wieder.

Mailand aber ist überhaupt die Wiege und Hauptstadt des italienischen „Divisionismus", nämlich des Malens mit strich- oder punktweise in ihre Elemente aufgelösten Farben. Unter dem italienischen Himmel, dessen Blau oft ein Gewimmel von schwarzen Punkten ist, ein fortwährendes Moussieren von Schaumperlen, die aus schwarzen

Tiefen hervorschwärmen und im Sonnenglanz zerflimmern, unter diesem inhaltreichen Blau kann ein Licht- und Luftmaler ebensolche pointillistische Anwandlungen spüren, wie ein Seurat oder Signac in Paris. In der Tat sind die großen Versuche Gaetano Previatis älter als die Segantinis. Aus dem polemischen Getümmel, das sein großes Gemälde „Maternità" im Jahre 1891 entfesselte, aus diesem Zentauren- und Lapithenkampf der geschriebenen und der bloß geschwätzten Kritik ging Segantini, dem jungen Achilles gleich, mit besseren, von Thetis selbst besorgten Waffen hervor. Unter den Schriftstellern, die damals für den verwegenen Neuerer Previati kämpften, war Vittore Grubicy de Dragon der schneidigste. Man hat einmal im Wiener Künstlerhause sein kraftstrotzendes Bildnis von Segantinis Hand gesehen, mit der kurzen Pfeife im Munde; wir sahen es seither im Leipziger Museum hängen. Grubicy ist selbst Maler und hat hier jetzt sieben Landschaften, in denen man ihn mit großer Folgerichtigkeit tüpfeln sieht. Grüner Himmel mit roten Tupfen, blauer Himmel mit roten und gelben Tupfen usf., wobei manchmal etwas ganz Hübsches herauskommt. Seine Art ist aber mehr eine zierliche, behutsame, es sind Malereien eines vielseitig begabten Schriftstellers.

Previati ist einer der Tapferen, die nicht hinter sich schauen, sondern einem dunklen Instinkt folgen, um vielleicht ins Helle zu gelangen. Eine jener Naturen, deren Bestimmung der Sprung ins Unbekannte ist. Sie tun ja den Sprung nicht kopflos, sondern rechnen sich die Sache erst aus, aber die Sache ist nun einmal nicht auszurechnen, und sie fühlen dies und springen doch. Ein größeres Talent wird kommen und nicht mehr im Mechanischen des Prinzips stecken bleiben. Bei Previati ist die technische Formel des selbsterfundenen neuen Handwerks nicht immer hinreichend überwunden, aber seine Werke sind doch keine bloßen Programme, sondern wirkliche Bilder, aus denen dem Auge etwas Sinnliches zuströmt. Er ist ein bedeutender Maler, der nicht etwa, wie Signac in unserer Sezession, enttäuschen wird. Ein ganzer Saal ist hier mit seinen Gemälden und Zeichnungen behängt. Wenn man sich umsieht, hat man das Gefühl eines stillen Geriesels ringsum, von oben nach unten, in zahllosen leicht gewellten, vibrierenden Streifen. Goldige, bräunliche, grünliche Töne, die wie ein reichlicher Beschlag an den Wänden ins Laufen kommen. Ein Niedertriefen von Tonspuren, so dicht, daß sie sich immer wieder mischen. Auf die richtige Entfernung spielt alles ineinander, als neblige Gestalten, in denen es weht und schwimmt, die aber doch nicht verwehen und verschwimmen. Ein Traum der Netzhaut. Ein fixer Traum, was jedenfalls schöner ist als eine fixe Idee, für die es seinerzeit in Mailand gehalten wurde, wo man den Künstler einfach für Lombrosoreif erklärte.

Previati ist, wie wir einer Skizze von V. Pica entnehmen, 1852 in Ferrara geboren. Seine akademischen Studien machte er in der Brera zu Mailand. Natürlich malte er dann Historie. Im Jahre 1880 erregte sein großes Gemälde: „Cesare Borgia in Capua" auf der Turiner Ausstellung Aufsehen und wurde vom Grafen Sauli angekauft. Ein Prachtsaal mit einem Gewühl von über vierzig Kostümfiguren

im kecksten Lichte, das durch ein rundes Seitenfenster hereinfällt. Historisch-legendarisch, akademisch-theatralisch ging es dann weiter, aber nicht allzu lang. Der junge Mann begann den Herren von der Brera verdächtig zu werden. Er wagte es, zu wagen. Er versuchte sich in Versuchen. Die Ausstellungsjury war freisinniger und gab seiner Kleopatra einen Preis, aber der akademische Rat war entrüstet und entriß ihm diese Auszeichnung. (Eine Kreidezeichnung zu diesem Bilde zeigt eine energische Aktfigur, die aufrecht an einem Granitlöwen lehnt; allerdings nicht die akademische Art, den Tod zu erwarten.) Der junge Künstler fuhr fort zu suchen. Einen Augenblick dachte er an den Sozialismus, an Arbeitermalerei. Dann lernte er die großen Neu-Idealisten und Neu-Stilisten des Westens kennen: Puvis de Chavannes und besonders den Urgreis George Frederick Watts, der da gesagt hatte: „Ich male die Ideen und nicht die Dinge.“ Wie tief Watts auf ihn wirkte, zeigt ein vorzügliches Bild in der Ausstellung: „Romeo und Julia.“ Es ist hoch, schmal, dunkel. Ein großes Erkerfenster mit bläulich irisierenden Butzenscheiben und der Goldgrund eines runden Reliefwappens an der Wand treten aus dem Schatten hervor. Dagegen steht die dunkle Gruppe des Liebespaares. Julia trägt ein grünes Gewand mit großen roten Blumen, aber das geht alles in der tief getönten Masse auf. Reine Romantik der englischen Primitivisten, noch keine Spur des modernen Previati.

Den Unterschied von damals und später zeigt ganz deutlich ein großes Bild, das er zuerst 1886 und dann nochmals 1901 gemalt hat. Eigentlich zwei ausführliche Farbenstudien zu einem Gemälde: „Il Re Sole.“ Es stellt den „Roi Soleil“ bei einer Ausfahrt vor. Zwei schwer vergoldete Karossen, jede mit sechs milchweißen Schimmeln bespannt. Hochrote Schirrung, hochrote Livreen von feierlich eckiger Haltung. Der König und seine Dame steigen aus und schreiten dem Beschauer entgegen. Der König lüftet links den Dreispitz, die Dame grüßt rechts mit dem Fächer: zwei identische Bewegungen von zeremoniöser Symmetrie. Links stehen Herren tief gebückt, eine ganze Perspektive krummer Rücken hintereinander, rechts eine Gruppe knixender Damen in weißen und gelben Toiletten. Darüber ein blauer Himmel mit weißen Wolken. Das Ganze eine flimmernde Goldwirkung, ohne daß Gold verwendet wäre. Der gestrichelte Vortrag schon merklich (1886!), aber noch nicht System geworden. In der anderen, noch größeren Studie herrscht bereits der farbige Einzelstrich. Die Szene ist zur mannigfaltigsten Farbenwirkung entwickelt. In die Kostüme spielt strichelweise allerlei Violett, Orange und Rot hinein. Das ausgestiegene Paar ist weiß gekleidet und wirft lila Schatten vor sich her auf den Weg. Der Himmel ist durchaus quergestreift. Eine Szene von üppiger Luft- und Lichtwirkung.

Vergleicht man dieses Bild mit dem zehn Jahre früher entstandenen großen Gemälde „Maternità“, so ist die Malweise weitaus abwechslungsreicher geworden. In diesem kühnen Erstlingsbilde seiner neuen Manier ist das Prinzip noch zu sichtbar, es tritt mit trotziger Brutalität in eine Kunstausstellung voll altväterisch gemalter Bilder ein. Rücksichtslos stellt der Künstler seine Hypothese auf; hinter ihm

brennen seine Schiffe, die vollgepackt sind mit den akademischen Überlieferungen. Die Szene spielt im Freien. Unter einem Apfelbaum voll roter Früchte sitzt eine Frau in blauem Kleide, mit weißem Kopftuch bis auf die Schultern herab, und säugt ihr Kind. Blauer, goldgelb gepünktelter Himmel, hohes grünes Gras. Ringsum anbetende Engel mit großen weißen Flügeln. Das alles wogt in Streifen, als hätten farbige Lichtgarben die Formen von Menschen und Dingen angenommen. Es ist kein Ereignis, sondern eine Lichterscheinung, aber warum sollte eine Szene mit Engeln nicht als etwas Unwirkliches dargestellt werden? In dieser selben Ausstellung befindet sich eine herrliche Winterlandschaft von Millet. Die mit der Parkmauer, hinter der sich brauner, entlaubter Wald dicht und hochstämmig aufreiht. Dieser Wald sieht äußerst wahr aus, besieht man ihn aber in der Nähe, so ist er mit nichts als langen, senkrechten, braunen, flimmerigen Stricheln gemacht. Die Boulevardbäume Raffaellis, und seine Menschen dazu. sehen in der Nähe auch nicht anders aus. Es ist auf allen Seiten in der malenden Welt das nämliche Bedürfnis, endlich die zweitausendjährige Kruste zu lockern und statt eines erstarrten Bildes der Natur eine Nachahmung ihrer steten Bewegung zu geben.

Das zweite große Bild dieser Richtung Previatis, „Madonna mit den Lilien", ist 1894 entstanden. Die Madonna mit dem Kinde sitzt in einem hohen Saatfelde, in dem beiderseits Reihen schlanker Lilien aufsteigen. Ihr Gewand ist lilienweiß, aber die violetten Lufttöne zwischen den weißen Strichen der Lokalfarbe geben den Eindruck eines dicht und fein gefältelten Schleierstoffes, wie ihn archaische Statuen zeigen. Das bräunliche Fleisch der Körper ist mit modellierenden Bürstenstrichen in die Quere gearbeitet, und ebenso deutet sich die Spannung des weißen Gewebes an, wo es sich straff um die Beine der sitzenden Figur legt. Das gibt einen Gegensatz zu der senkrechten Streifung des übrigen, und einen weiteren Gegensatz macht die gelbe Pünktelei des blauen Himmels, die um die Madonna her immer dichter wird und sie mit einem goldigen Schein umgibt. Die Textur der Malerei ist also weit mannigfaltiger, als in der „Maternità", und die optische Wirkung — natürlich im Sinne einer Phantasie-Optik — weit lebendiger. Es liegt etwas darin wie die unbestimmte Suggestion eines vor sich gehenden Anschauungswunders, das sich nicht genau erklären will. Freilich kann der Beschauer es nun einmal nicht lassen, hinter dem Wunder herumzuschnüffeln und dem Maler auf die Finger zu sehen. Das erkältet das Poetische der Szene. Eine analysierte Illusion ist keine mehr. Aber das liegt mit an unserem Ausstellungswesen, das sich auf Handgreiflichkeit gründet. Ein solches Bild müßte unnahbar über einem Altare stehen und allem Erraten entrückt sein Wesen treiben.

Seit den Anfängen der Previatischen Manier hat sich allerdings das Auge des Publikums auf gar mancherlei Phänomene eingestellt. Heute stutzt kein Gebildeter mehr über Henri Martin, dem Previati am meisten verwandt ist. Henri Martin ist aber das größere Talent und die effektvollere Phantasie. Auch hilft der Pariser Esprit wesentlich,

um die neue Methode nicht schon jetzt als neue Schablone empfinden zu lassen. Man kann gar nicht Geist genug haben, wenn man so arbeiten will. Oder Einfalt genug, denn eine geniale Simplizität ist schließlich der beste Witz. Puvis hat sie gehabt, so sehr er Pariser war. Wenn heute manche mit Witz den „Puvismus“ anstreben, sind sie auf dem Holzwege. Henri Martin weiß, daß er seinen durchtriebenen Pariser Geist nicht verstecken darf, wenn er echt bleiben will. Er hat hier jetzt mehrere Bilder, von denen nur eines in Wien unbekannt ist. Ein Dante, der als geborener Profilmensch im Profil vor einer Abendröte sitzt und in seiner Kutte und Kapuze eine bizarre Silhouette macht. Er ist das Gestreifteste, was man sich denken kann, und erinnert schon an den „gestreiften Zebaoth“, der im weiland Kaulbachischen München eine Art Symbol des hochklingenden Unsinns war. Aber dieser Dante findet keinen Widerspruch, denn die dunkle Masse seiner Gestalt, die durch das Höllenfeuer geschritten, scheint noch jetzt von diesem Rot durchglüht zu sein. Das Motiv paßt zur Technik, so daß sich eins durch das andere zu erklären scheint. Für Previati ist Henri Martin jedenfalls eine große Rechtfertigung. Jeder ist seinen eigenen Weg gegangen und sie sind an dem nämlichen Ziele zusammengetroffen.

Previatis Gabe, zu überreden, ist weniger stark. Er ist nicht so geschickt, und ihm fehlt der sympathische Zug dieser Pariser Stimmungskoloristen, deren Reihe vorläufig mit Aman-Jean endet. Er hat nicht den schmelzenden Chic, mit dem diese Pariser zu anglisieren verstehen. Er ist eher ein Wilder, wie Michetti und Segantini auch. Die Südländer haben diesen Satz von Urwüchsigkeit in sich, den jede neue Idee gleich aufrührt und an die Oberfläche bringt. Er ist ein populäres Element und führt bei geringerem Talent ins Gewöhnliche oder Geschmacklose. Diesen Gefahren ist Previati nicht ausgesetzt. Er neigt eher zu altertümlicher Herbheit. Ein düsterer, strenger Christus erinnert eher an Cimabue, als an Henri Martin. Eine Madonna, deren Kindlein nach den weißen Rosen des Gebüsches greift, sitzt in ihrem feinknitterigen Gewande da, wie eine frühchristliche Statue. Eine sehr hübsche Himmelfahrt Mariä, mit vielen weißen Gestalten, die ins Blau aufschweben, könnte man sich ganz gut in San Marco als Mosaik ausgeführt denken. Alle Formen sind im Sinne ihrer natürlichen Bildung und Bewegung gestrichelt, so daß die weißen Gewänder und Fittiche die Strömung nach oben erkennen lassen. Man denke sich noch kurze Querstriche und hat das Schema eines Mosaikbildes. Einige andere Bilder sind dekorative Füllungen; ein Kind greift in ein Gehänge von Trauben, oder jagt Schmetterlingen nach, oder atmet den Duft eines blühenden Gesträuches ein, oder bläst auf Blumen ruhend die Schalmei. Ein Flor von goldigen, roten, violetten Dingen füllt diese Rahmen, eigentlich etwas süßer, als wir es mögen.

Auch die Kohlen- und Kreidezeichnungen des Künstlers sind bezeichnend für seine Empfindung. Eine düstere Kohlenstudie zeigt die ans Kreuz genagelten Füße Christi, lebensgroß, nur bis über die Knöchel hinauf. Paolo und Francesca in Dantes Hölle schweben in

leidenschaftlichem Wirbel vorbei. Zentauren galoppieren hohen Felswänden entlang. Ein Heiliger wird von Pferden zerrissen oder zerstampft. Eine Reihe von Entwürfen gehört einem Kreuzweg an; treffliche Gruppen, in denen die symbolische Figur des Kreuzes in immer anderer Perspektive wiederkehrt. Eine Anzahl Zeichnungen sind Illustrationen zu Erzählungen von Edgar Allan Poe. Schwarz-weiße Phantastik, gespenstische Technik, jedenfalls ein geistesverwandter Zug in allen diesen Blättern.

Für den Betrachter der modernen Kunstgeschichte ist Gaetano Previati der eigentliche Held dieser venezianischen Ausstellung. Hier tritt er zum ersten Male vor Europa hin und meldet sich zu endgültiger Vermerkung. Und er ist nicht abzuweisen, denn seine Leistung zählt an hervorragender Stelle mit in der Entwicklung der modernen Malerei.*) (14. Mai 1901.)

Johann Viktor Krämer.

Sezession.

Im Herbst vorigen Jahres ist J. V. Krämer wieder in seine Vaterstadt Wien eingerückt. Zwei Jahre lang war er verschollen. Er hatte einen Kreuzzug nach dem Heiligen Lande unternommen, auf dem Umwege über Ägypten und Nubien. Auf dem Hinwege hielt ihn noch Lacroma einen Augenblick fest, und vor der Rückkehr machte er noch einen Vorstoß nach den Orontesquellen, bis Baalbek hinein. Gewiß, er hat das Kreuz genommen, innerlich. Er ist so einer von den Innigen, Schwärmerischen, wie sie in der jungen Overbeck-Zeit aus deutschen Landen hinunterzogen ins Land des hochheiligen Lichtes, des religiösen und des optischen. Kurz vor seiner Abreise hatte ich noch einen Streit mit ihm, weil er seit undenklichen Zeiten ungezählte Bücher durchforscht, nach den genauen Namen und Gesichtern der Personen, die in der Reformationszeit an einem gewissen Religionsgespräch teilgenommen haben. Ihm schwebte so ein Bild vor, aber das Geschichtliche dabei war ihm ebenso wichtig als das Künstlerische. Er hing innerlich daran und scherte sich nicht um das Publikum, dem, wie ich sehr richtig hervorhob, diese Chronistik doch ganz gleichgültig sein werde. Dieser Streit war eigentlich damals unser Abschied. In dieser Gesinnung hat er nun aber auch seine Kreuzfahrt gemacht, und das gibt ihr eine eigene Weihe. Schade, daß die Zuschauer nicht zugleich Zuhörer sind und ihm nicht auch lauschen können, wie er in seiner ungelenken Begeisterung von jener Märchen-

*) Neuerdings (Studio, Oktober 1902) wird als eigentlicher Anreger Segantinis und Previatis der Mailänder Maler Tranquillo Cremona genannt. Medardo Rosso, der diese Phase mitgemacht, erzählt mir aber, Cremona habe seinerseits auf einem obskuren armen Teufel, dem Maler Ranzoni beruht, der im Elend lebte und starb. Diese Befruchtung habe auch die Plastik erregt. Sie sei von Cremona auf den Mailänder Bildhauer Grandi, von diesem auf Trubetzkoi übergegangen. Hoffentlich erfahren wir genaues von Previati selbst in seinem bereits angekündigten Buche: „I principii scientifici del divisionismo“, das sich seinem: „La tecnica della pittura“ (Torino 1905) anschließen soll.

welt des Ostens erzählt, in der die Toten noch heute lebendig umgehen und die Gegenwart mitunter aus lauter Abenteuern besteht. Zum Beispiel, wie er dem englischen General den Krieg erklärte und auf einer nubischen Feluke den oberen Nil hinanfuhr, obgleich jener ihn barsch versichert hatte, er könne da oben keine Maler brauchen, übrigens eine Ansicht, die der Herzog und die Herzogin von Connaught keineswegs teilten, sonst wären sie ihm nicht mit so großer Herzlichkeit begegnet. Oder die ergreifende Episode, wie er in Jaffa mit dem österreichischen Konsul von Jerusalem im Meere badete und dieser dabei ertrank, und wie man mit Mühe den Leichnam barg, und wie die türkischen Behörden sich dabei als Virtuosen der Unzweckmäßigkeit benahmen. Und wie anziehend erzählt er von jenem ganzen traumwachen, halbtoten Leben da unten in der Wüste, zwischen Felsengräbern und Palmen, unter lauter uralten Wundern, die tagtäglich vor sich gehen, und unter Menschen, die schon „damals" gelebt haben müssen. So manches Andenken hat er sich mitgebracht aus Mizraim und Kanaan, von Edomitern und Moabitern. Gewebe und Kleider der Wüstensöhne, wie sie vor zweitausend Jahren kaum anders gewebt und gestickt worden, sonderbare Steine von biblischen Gebirgen und Prophetengräbern, und klapprige Sodomsäpfel und sogar eine Flasche voll Weingeist, worin er alles giftige Gewürm des heiligen Landes beisammen hat: schwarze Giftschlänglein, ekle Tausendfüße, riesige Taranteln, auch ein paar Eidechsen dazu, ein Chamäleon u. dgl. m., alles selbstgefangen.

Seine künstlerische Ausbeute ist groß. Etwa fünfzig Bilder in Öl und Aquarell, und daneben Illustrationen für zwei große Bände Reisewerk: Palästina und Ägypten. Er hat sich gründlich in die Sache hineingemalt und schon seine Technik eigentümlich gesteigert. Steigern müssen, wie ein Improvisator, der im Schwung des Augenblickes immerfort das Plötzliche leisten muß. Diese merkwürdigen, tiefdunklen Köpfe aus Palästina wollten meist nicht standhalten und ließen mitunter selbst einen Rest ihres Modellohnes im Stich, um sich nur eine allerletzte Sitzung zu ersparen. Die beiden lachenden Beduinenknaben, die sich in der Sonne von Jericho so lebhaft von dem weißblühenden Limoniengebüsch abheben, haben in Wirklichkeit größtenteils geweint und geknurrt. Und das prächtige, tiefbraune Christusprofil mit der fahl zwischen Grau und Grün dahindorrenden Ölberglandschaft als Hintergrund mußte auch technisch förmlich überrumpelt werden. Der Künstler legte es erst ganz weiß an, deckte es dann mit Braun und wischte aus diesem das Nötige heraus, daß die Form, bis zu den weißen Glanzlichtern hinan, zum Vorschein kam. Wie der Kopf sich nun in seinem schwarzen Rahmen profiliert, glaubt man einen jungen Apostel draußen in der Sonne am Fenster vorbeischreiten zu sehen. Aber auch die Landschaft wollte sich meistens nur so ertappen lassen. Im Osten wird es noch jetzt rasch Abend und Morgen und daraus ein Tag; man sieht die Schöpfung deutlicher vor sich gehen, als bei uns. Da galt es rasch sein und die Blume des Lichtes pflücken, ehe sie... nicht verblich, denn sie verbleicht niemals, aber sich in eine ganz andere verwandelte. Bei einer

der Ansichten der Omar-Moschee sieht man noch deutlich, wie der Künstler auf gewöhnlichem Zeichenpapier mit der Feder begann und, von der Schönheit der Erscheinung hingerissen, zur Farbe griff, erst ein wenig, dann immer mehr, bis er ein in seiner Mischtechnik ganz farbiges Aquarellbild vor sich hatte. Das gibt einen Blick in die aufgeregte Seele des Künstlers. Unter den Aquarellen aus Baalbek ist eines, das die „Akropolis" darstellt, von jungen, fahlgrünen Pappelpflanzungen umschleiert. Alles schwimmt in veilchenbläulichem Duft, die Sonne geht unter, nicht glühend, sondern weißlich, denn es ist noch früh am Nachmittag und das Gestirn senkt sich bloß hinter den rosigen Kamm des Libanon. Trotzdem strahlt die Sonne einen hellen Garbenkreis von Licht um sich, die Strahlen stechen förmlich durch den wehenden Baumschlag und sprühen bis in den Vordergrund heraus. Wer in diese Sonne geschaut hat, behält ihr Bild für eine ganze Weile auf der Netzhaut. Wohin er immer blickt, in den Himmel hinauf, auf dem Erdboden umher, überall schwebt ihm dieses runde, rosigblaue Ergänzungsbild vor. Und so hat in der Tat Krämer die ganze Landschaft mit diesen feinen runden Schattentupfen vollgesprenkelt. Da und dort schwimmen sie vor dem Auge, wie der Blick in der Malerei auf und niedergeht, das ganze optische Phänomen ist in das Bild mit hineingebracht. Es ist eines der interessantesten unter allen Landschaften. Was daran physikalisches Experiment ist, stört einen modern Sehenden nicht, denn es fällt keineswegs aus dem malerischen Eindruck heraus. Wie sensitiv ist doch das moderne Auge geworden. Man erinnere sich etwa, wie Theodor Hildebrandt seinen Orient, so bunt er ist, mit gar wenig Schwebung und Flimmer innerhalb der Einzeltöne hingesetzt hat. Seine Buntheit ist mehr Anstrich, als quellendes, wechselvolles Farbenleben. Die Palette ist empfindlich geworden, wie der Film des Photographen, jeder einzelne Ton stuft sich zu einem ganzen Spektrum von Zwischen-, Mittel-, Nebentönen ab. Man betrachte das Wüstenbild von Abu Simbel (Nubien), in dessen gelbem Sand sich das ganze Blau des Himmels spiegelt, in jedem einzelnen Sandkristallchen nämlich, so daß die Wüste wie mit schimmerndem Reif beschlagen erscheint. Und man vergleiche das mit anderem Wüstensand, unter einer Sonne, die von Sandwolken leicht verschleiert ist. Und dann versenke man sich in das samtige Fledermausgrau des Isistempels auf der Nilinsel Philä, mit der Polychromie seiner Lotoskapitäle, Bilder und Bilderschriften. Die Künstler sind überaus farbenempfindlich geworden und teilen noch Töne, die man vor nicht langer Zeit für unteilbar hielt. Selbst das bekannte Feuerwerk der Sonnenuntergänge, dieses Alpenglühen auf Felsentempeln und Memnonskolossen, ist heute weniger Theaterprospekt als einst. Und dann, in Luxor und Baalbek gibt es ja Glut genug, aber der Künstler ist immer gleich hinterher, um die nämliche Sache auch wieder zu entzaubern und in ihrer natürlichen Gliederung genießen zu lassen.

Der rote Rausch mit seinem Augentaumel ist überwältigend, berückender aber sind die möglicheren Schauspiele. Der Künstler wird nie müde, an den Stätten zu wandeln, wo alles Fußspur des Göttlichen

ist, und diese Spur zu suchen und zu ahnen. Mit welcher Liebe ergründet er die Skelettplastik der verödeten Bodenbildungen, am Toten Meer etwa, aber auch das ewig nachsprießende Idyll der Pflanzenwelt am Jordan. Man hat anfangs eine unbestimmte Furcht, der Künstler werde zu topographisch werden, weil dort herum jeder Fußbreit Bodens mit Bibelzitaten belegt ist. Man sehe etwa dieses Kidrontal ohne Kidron, mit dem blauen Teichlein im Grunde. zu dem der Weg vom „Misttore" Jerusalems herab führt; rechts ist der Acker, der um des Judas Sündengeld gekauft war, dann der Berg des Ärgernisses, wo Salomo den fremden Göttern Tempel baute; und das Dorf Siloa, über der Ansiedlung der Aussätzigen; und der Weg durch das Tal führt nach Mar Saba und dem Toten Meer. Jeder Farbenfleck steht im Evangelium. Aber der Künstler breitet in die beziehungsreichen Täler die ersten Schatten des Abends und über die Höhen das letzte Lächeln der Sonne. Doch geht alles Detail, das der gelehrte alte Herr Sepp in München so am Bändlein hat, in einer großen, stillen, malerischen Stimmung auf. Wie anders der „Weg hinab an den Jordan", eine tote Mulde von Gips und Sand, die an Landschaften im totenstarren Monde erinnert; hinten die veilchenblaue Öde der Berge Moabs, wie ein unabsehbares Festungswerk mit Wällen und Türmen. Eine Szene, wie für eine Pestilenz oder ein Schlachtfeld Josuas, doch nein, eine weiße Schafherde zieht friedlich dieses Weges, so breit er ist, dunkle Männer dabei. So zog Jakob zu Laban. Der Anblick einer solchen Schafherde ergriff einst den Künstler sonderbar. Ein Beduine im roten Gewand ging eben vorüber, der paßte so merkwürdig hinein. Die Szene des guten Hirten stellte sich wie von selbst. Der Künstler hat sie auch wirklich in diesem Sinne gemalt. „Meine Schafe hören meine Stimme und ich kenne sie und sie folgen mir." So steht es auf dem Rahmen zu lesen, den der Künstler hinzugedichtet, wie überhaupt sämtliche Rahmen dieser Gemälde. Das Bild ist eines der eindrucksvollsten geworden. Es ist mit freskenhafter Breite und Einfachheit gemalt; das helle Sonnenlicht liegt breit auf den Reihen vliesiger Rücken; langohrige Fettschwanzschafe, wie sie da auch damals gewesen sein werden; und der Hirt singt und die Schafe gehen dem Gesange nach („hören meine Stimme"). Ein zartes Eintagslämmchen trägt er sorglich im Arm, der bleiche Mann im roten Gewand, mit dunklem Haar und Bart, ein wohlbekanntes Profil aus uralter Gleichniszeit.

Am Jordan gibt es endlich wieder Baum und Kraut. Alles Laub herbstlich gelb und braun, eine goldene Flora, nur das Schilf bricht in scharfem Grün durch und die Stämmchen verdorrter Sträucher stechen weiß hervor. Das Wasser himmelblau, der Himmel auch; Glanz der Sonne, Weben der Luft; es ist die Stelle, wo Jesus die Taufe nahm. Ein anderes Bild zeigt die malerische, alte Jordanbrücke, ein morsches Holzgefüge, das die Sonne vergolden will; vorne geht es steil zu ihr hinauf und allerlei Volk, mit Kamelen, Eseln und Karren, zieht diesem einzigen Übergange zu. Und wieder eine andere Stimmung: das Tote Meer. Tief heraufschimmernd ein blauer Streifen, zu dem man vom Vordergrunde des Bildes noch anderthalb Stunden

hinab zu wandern hätte; der Boden absonderlich gemischt und geschichtet, vom Regen mit zahllosen Runsen durchpflügt, Erdbildungen wie Mauern und Häuser; wie ein Klippenufer, das einen großen blauen Schatten in die Talmulde wirft. Lauter Ereignis, dieser tote Boden; dahinter aber wiederum jenes kahle, blauduftige Gebirge von Moab und darüber, zart wie ein Hauch, der silberblasse Vollmond. Diese biblischen Landschaften sind von einem Stimmungszauber, der sich eigentümlich aus bestimmbaren und unbestimmbaren Elementen mischt. Als wäre man mit ihnen aufgewachsen und kehrte nach langer Abwesenheit wieder. So traulich-traurig alles, Gewöhnliches und Wundersames gemischt, so ärmlich und prächtig, so einzig in seiner Art. Selbst das Moslimische daran hat etwas von diesem Zauber überkommen. Auch auf die Omar-Moschee hat die Heiligkeit der Lage abgefärbt. Wenn man sie malt, stellt sich Andacht ein. Der weiße Platz, auf dessen blendendes Steinpflaster sich vieleckige blaue Schatten gleich dunklen Teppichen legen, die uralten Riesenzypressen, die, in ihrem verwitterten Grün abenteuerlichen Kandelabern gleich, um die Moschee stehen, und diese selbst mit ihren gleißenden Wandfliesen und der märchenfein ersonnenen Kurve ihrer Kuppel — der Künstler hat das alles mit sichtlicher Liebe wiederholt abgeschildert, immer anders und immer vorzüglich.

Übrigens hat ihm schon das nahe Lacroma zwei seiner allerbesten Bilder gewährt. Auf dem einen fällt die Abendsonne in ein inneres Meeresbecken, worin Feuer und Schatten auf das Lebendigste durcheinander wogt; hinten glüht ein Pinienwald im Abendschein, vorne dunkeln Felsen in Schattentönen von seltenem Reichtum. Das andere (Ponte di Massimi) ist eine feine Klippenstudie in echtem Karstgrau, über das die Wärme des südlichen Tages streicht.

Die erwähnten Volksfiguren aus dem Osten sind mit einer wahren Wucht der Farbe gegeben. Auch schöpft er da aus ihren schwärzesten Tiefen, wo sie vor Schwärze schon alle Blau spielen muß. Dagegen ist der „Sohn des Zimmermanns“, der in seinem hellrosa Gewand so träumerisch dasitzt, auf eine stille, milde, biblische Harmonie gestimmt. Noch einige andere Bilder, die nicht auf der Reise entstanden sind, stimmen doch völlig zur Empfindung der Reisebilder. Sie haben Religion. Ein großer, blondlockiger Johanneskopf könnte vom besten Rubens-Schüler sein. Und ein großes Rundbild: „Mater Dolorosa“, drei weibliche Figuren auf schwarzem Grunde, würde man in Florenz vermutlich als Pietradura-Mosaik ausführen. Der Künstler hat dazu mitgebrachte Gewänder benutzt und die drei verschiedenen Begriffe von Weiblichkeit, wie sie die drei Marien darstellen, auch koloristisch geistvoll charakterisiert. Welcher Gegensatz etwa zwischen der hellblonden Profilerscheinung Magdalenens in ihrem blaßgelblichen Linnengewand und der dunkleren Maria Martha in ihrer bethlehemitischen Volkstracht, deren Dunkelblau sich mit breiten grünen und gelben Streifen mengt. Aber auch die drei Seelen dieser Szene hat der Künstler empfunden. Schade, daß Krämer kein Altarbild zu malen bekommt! Auf der Akademie bei Leopold Müller hat er mehrere gemalt, die nicht verloren gegangen sind. Die Kreuzabnahme, die

ihm den Reichel-Preis eintrug, ist gar in der Nationalgalerie zu Sydney, einer Stadt, die nicht in Austria, sondern in Australia liegt. Sein Rompreisbild: „Urteil des Paris“ hat Wallis in London gekauft. Sein großes Bild: „Die Ehebrecherin“ gelangte nach New-York. Nur seine mächtige „Himmelfahrt Christi“ kaufte Fürst Liechtenstein für die Kirche zu Wildenschwert. Leopold Müllers Urteil darüber war: „Wenn Sie noch einmal im Leben eine solche Komposition machen, können Sie zufrieden sein.“

(19. Mai 1901.)

Österreichisches Museum.

Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule.

Die heurige große Frühjahrsrevue über die praktischen Erfolge des kunstgewerblichen Unterrichtes ist mit der jetzigen, zweiten. Ausstellung im Museum beendigt. Diesmal sind es Wien und Prag, die mit ihren Leistungen alle verfügbaren Räume füllen. Erfreulich ist der starke Zuspruch des Publikums, das übrigens auch tapfer bestellt. Die Hoffmann-Schule, die erst seit zwei Jahren besteht, hat schon ein ganzes Album voll Möbel, die für Besteller ausgeführt wurden. Überhaupt schwebt der Geist Hoffmanns sichtlich über den Wassern. Man braucht bloß einen Blick auf die Herdtle-Schule zu werfen, in der es einst so trostlos storckisch herging. Jetzt wird da in einem falschen Hoffmann-Stil gearbeitet, der sich oft ganz kurios mit Überlebseln der alten Schule mischt. Es kommt förmlich zu einer Sprießelgotik, aus Sezession und der neuenglischen Gotik der fünfziger Jahre. Das ist nicht das Richtige. N'est pas moderne qui veut, schrieben wir schon vor drei Jahren über die leidigen Nachahmer. Neben Hoffmann ist wohl Moser am meisten ins praktische Leben eingedrungen. Auch moserisiert wird schon überall in Wien, aber freilich wie! Uns interessieren natürlich an der ganzen Ausstellung am meisten die Erfolge der Lehrer, für die wir die Jahre her hart genug gekämpft haben. Sie sind die unbestreitbarsten in dieser umfassenden Schaustellung. Große Gruppen von Talenten haben sich bei ihnen zusammengeschlossen und einige sind schon als selbständige Künstler anzusprechen. An Talenten fehlt es überhaupt nicht. Was sind bei Matsch, Karger, Myrbach für feine Begabungen zu finden und wie schön haben sich etliche schon entwickelt. Die Rasse ist so anstellig und sie hat einen natürlichen Fonds von Anmut und Einfällen. Man soll Wien und Prag nicht vergleichen, weil Sonne und Wind zwischen diesen beiden Städten nicht gleich verteilt sind, und auch die Prager manches sehr Ehrenwerte leisten; aber die Wiener Art hat denn doch ein anderes Mousseux.

Hoffmanns Schule füllt im ersten Stock eine Seite der Arkaden und eine Reihe von Zimmern. Man sieht seine kaum Einjährigen sich rastlos tummeln, in Studien und Versuchen ohne Ende, und seine Zweijährigen versetzen uns in Erstaunen. Von einem solchen (Wilh. Schmidt) hat Hoffmann sogar ein ganzes Hausmodell herstellen

lassen; in Putz und Holz, und ein Gärtchen dabei, alles künstlerisch durchgestaltet, obwohl man nur „Zweck“ zu sehen glaubt. Schmidt könnte heute schon ins Leben entlassen werden. Man sieht da von ihm das Sekretariat der Kunstgewerbeschule, in einem sehr einleuchtenden Sekretariatsstil. Und ein appetitliches Damen-Schlafzimmer, in dem ein rot-weißer Stoff von Else Unger den Ton angibt; das Bett mit seinem einzigen Eckpfosten ist ein Mustermöbel. Eines seiner Zimmer, ein Vorzimmer, ist sogar ein Kunststück der Korbflechterei; Holzwerk blau, alle Flächen und Füllungen statt der Bretter aus Prag-Rudniker Flechtwerk. Das ist, um es wienerisch zu sagen, eine Art „Katandlstil“. Gut für viel ausziehende, oft versetzte Leute, denen es darauf ankommt, ihr Zelt leicht abbrechen zu können. Und das ganze Zimmer wird fabriksmäßig um 180 fl. herzustellen sein. Auch die einzelnen Möbel Schmidts sind bemerkenswert. Er ist sichtlich ein Sesseltalent. Auch seine kreisrunde Vitrine und eine Metallkassette von eingestandener Blechnatur sind anziehend. Sein Kamerad Max Benirschke hat sich schon einen bekannten Namen gemacht. Man blättere in seinem aufliegenden Skizzenbuch und man sieht sofort, wie es in ihm von Einfällen gärt. Er hat Courage, sogar zur Farbe, und viel Phantasie. Technisch interessant sind seine Seidenstoffe, deren Muster aufgeätzt ist. Von Franz Meßner findet ein originelles Kinderzimmer viel Beifall. Alles Bretter und Latten, aber bei aller Einfachheit ein Zug des Amüsanten. Das Lattengitter des Bettes, die halbkreisförmigen Sessel, die schwerlich umfallen können, der Tisch, in den man nach Belieben alles hineinschieben kann, ohne erst eine Schublade aufzuziehen. Dann die putzigen quadratischen Kupferbeschläge (selbstgetrieben), jedes mit einem naiven Tier aus der Kinderzoologie. Auch ein Beleuchtungskörper von Meßner fällt auf, weil er bloß aus zwei handgehämmerten Blechen besteht. Ein Viereck und ein Dreieck, an dessen Spitze das Licht hängt. Das hätten die Spartaner erfinden können. Gustav Siegel ist der Mann des gebogenen Holzes. Man sieht hier sein prämiiertes (Kohnsches) Zimmer aus Paris. Gebogenes Holz, schrieben wir damals, ist einer der natürlichsten Stoffe für die gebogene Linie, die moderne Gefühlskurve. Und das gebogene Holz nimmt so gern Räson an. Da ist ein Sessel, der löst ein großes Problem. Die Füße nämlich sind nicht mehr eingesetzt, sondern gehen in einem zur Lehne durch. Der ganze Sessel besteht jetzt aus drei Kurven. Quod erat demonstrandum. Siegel ist gegenwärtig in Glasgow, wo er unsere Ausstellung einrichtet. Dann die vielseitigen Damen der Schule. Else Unger mit ihren Möbeln, Vorsatzpapieren, Stoffmustern, eigenhändig getriebenen Schmucksachen. Baronesse Gisela Falke mit ihrem wirklich reizenden Kamin aus weißen Kacheln, mit Streifen von dunkelgrünem Efeu. Auch die eigentümlichen Lampen darauf und die geistreich simplen Möbel davor sind von ihr. In alledem sind die Grundsätze Hoffmanns lebendig, aber es findet doch jeder Schüler Raum für seine Eigenheit.

Neben der Hoffmann-Schule tritt ihr ausdrücklicher Gegensatz, die M a t s c h - S c h u l e, ansehnlich auf. Und effektvoll, muß man sagen,

denn sie liebt es, den gleißenden Glanz verschiedener Künste und einschmeichelnder Materialien zu vereinigen, um eine Art Gesamtkunstwerk in — sagen wir — Matschs „Dumba-Stil“ hervorzubringen. Der Flügelmann seiner Schüler ist Hans Pühringer, dessen dekorative koloristische Plastik man bereits kennt. Matsch hat durch ihn für seinen eigenen Garten einen Wandbrunnen machen lassen, der als „neuer Versuch“ vorgestellt wird und sicherlich von Talent und Technik strotzt. An ein viereckiges Mittelfeld (von Georg Klimt in Kupfer getrieben), das in senkrechter Reihe die Buchstaben A. Q. V. A. enthält, schließen sich rechts und links zwei Darstellungen in friesartigem Breitformat. Das Material ist getriebenes Kupfer, Glas, Marmor, Gold, Halbedelsteine, das alles koloriert, graviert, poliert, reliefiert, eine Art Mosaik mit einem Gemisch von Bild- und Reliefwirkung. Sybaritischer Luxus, wie er selbst Hasenauer, dem Manne des „Was gut und teuer“, nicht eingefallen ist. Die eine Szene zeigt eine ruhende Wasserfee, die Fleischteile weißer Marmor, rot graviert, das Gewand eine Rüstung aus dunklem getriebenem Kupfer, die so stark durchbrochen ist, daß sie fast nur noch als ein sehr großmaschiges Netz auf der Gestalt liegt. Phantastische Wasserpflanzen mit kupfernen Stengeln und roten gläsernen Kugelblüten, eine große goldgefaßte Urne aus Halbedelstein oder Achatglas, und in der Luft wehend ein System goldener Bänder, die von der kupfernen Lockenfrisur der Nymphe ausgehen. Viel hochmoderner Archaismus, noch mehr Materialpikanterie. Die andere Szene zeigt in ähnlicher Ausstattung einen Tiger, der bäuchlings hingestreckt an der Quelle trinkt. Ein brillantes Phantasiestück, für Freiluft und Freilicht gedacht, ein Feuerwerk in hellem Sonnenschein bei fließendem Wasser. Ein anderes Werk Pühringers ist ein Weihbrunnen in Onyx und Alabaster mit einer sehr hübschen Reliefmadonna in dunkler patinierter Bronze. Alle diese Werke haben etwas Leckeres, Mondänes und Virtuoses. Frugaler gewöhnte Kunstfreunde werden es nicht verdauen.

Auch seine Schüler tun es nicht. Ein anderer begabter Matsch-Schüler, Otto Prutscher, hat zwar sichtlich auch andere Neuwiener Einflüsse aufgenommen, aber eine gründliche Kur bei Hoffmann wäre ihm gesund. Sein ausgestelltes Speisezimmer ist eine wahre Schwelgerei in Onyxmarmor von verschiedenen Nuancen. Zu viel des Guten. Dabei ist aber hart neben dem Onyx . . . Strohgeflecht als Tapete verwendet. Ein Kamin aus Onyx und Stroh, das ist denn doch der Gipfel der Unlogik. In einer Ecke geht eine große senkrechte Onyxplatte, an der ein kupferner Wandbrunnen nebst Wascheinrichtung angebracht ist, mit Sack und Pack als Türe auf. Solche Kombinationen sollten verboten sein. Sehr niedlich sind die Aquarellstudien der Damen Louise Wagner und Marie Klimesch.

In der Moser-Schule herrscht die größte Mannigfaltigkeit. Wie der Lehrer, versuchen sich die Schüler in allen Materialien und lassen durch Stoff und Technik ihren Witz in einer gewissen spezifischen Weise anregen. Man betrachte etwa den von Marie Peyfuß entworfenen Silberschrank, dessen Füllungen durch Fische mit echten Silberschuppen

belebt sind. Ein Toilettekasten kombiniert sich mit dreiteiligem Spiegel, Schreibpult und vielleicht noch anderen Bequemlichkeiten. Die Moserschen Gläser und ihre launigen Goldbronzefassungen machen Schule. Aber auch Stickerei und Weberei ziehen Vorteil aus der allgemeinen dekorativen Stimmung. Mehrere Wandschirme haben treffliche Scherrebek-Webereien, die am Webstuhl der Schule entstanden sind. Auch ein großer grün gedachter Teppich von Antoinette Krasnik, einer vielversuchenden Dame, ist vorhanden.

Alfred Roller ist noch nicht lange genug an der Anstalt, um einen vollständigen Lehrgang vorzuführen. Er schreibt in dem trefflich orientierenden Katalog: „Meine Schüler zeichnen, malen und modellieren gegenwärtig nach der Natur, vorwiegend nach der belebten.“ In der Tat lehrt sie Roller, das Leben zu suchen, die Bewegung zu fangen. Die Bewegungen der Akte spielen eine große Rolle, indem alle ihre Phasen vom Beginn bis zum Ende schleunig notiert werden. So das Einschenken von Wasser, das Aus- oder Anziehen des Hemdes, das Aufheben eines Gegenstandes vom Boden, im Laufen, Stehen oder Knien. Man erinnert sich an Heinrich Lang, der vor Erfindung der Momentphotographie die Bewegungen des Pferdes im Zirkus studierte und Strich für Strich notierte, da das Pferd immer wieder in der nämlichen Gangart an ihm vorüberkommen mußte. Roller geht ungemein systematisch vor, von den paar Hauptstrichen des allerersten Eindruckes zu immer flächigerem und plastischerem Sehen. An Reihen von Blättern mit Studien nach Kaninchen und Hühnern, die mit den Tagesdaten versehen sind, sieht man deutlich die Fortschritte des Schülers. Auch das „Übersetzen des Natureindrucks in einfache Materialsprache“, wie er es bezeichnet, ist sehr interessant. Mit Kohle oder ein paar Wischern von Tusche das Gefieder eines Vogels darzustellen, das ist die Quelle, aus der die besten Japaner ihre flüchtige und sprechende Technik haben. Dazu das Studium nach der leblosen Natur und der erste Schritt zur Stilisierung einer Pfauenfeder, eines Schmetterlingsflügels.

In der Myrbach-Schule ist man schon tief in der Illustration. Die Lithographien und Algraphien werden jetzt in der Anstalt selbst von den Schülern auf der eigenen Presse gedruckt. Wir hatten schon wiederholt Gelegenheit, die ausgezeichneten Leistungen dieser Schule zu würdigen. Die Namen der Frls. Glax und Ostersetzer sind nachgerade sehr bekannt geworden. Ihnen schließen sich die Herren Hartmann und Goldenberg (Plakate) an, und das Temperabild einer Fabrik, in starker Draufsicht gegeben, von Schufinsky, ist trotz seiner Lichtlosigkeit nicht ohne Reiz. Auch in der Karger-Schule begegnet man begabten jungen Leuten, wie Hilde Lott, Marie Ressel, Marie Münster, Georg Flatscher. Wir haben ihr dieses Zeugnis schon öfters ausgestellt. Weniger glücklich ist der Holzbau, der um das Fenster improvisiert ist. Wir können bei den Schulen, die wir schon wiederholt besprochen haben, nicht bis ins einzelne gehen. Nur Otto Hofners (Schwartz-Schule) große Schüssel mit dem hoch getriebenen Johanneskopf sei als ungewöhnliches Schulstück hervorgehoben. Neu ist uns noch die Strasser-Schule. Mit der früheren Zuckerbäckerei dieser

Klasse ist es zu Ende, es wird jetzt eher, wenn man so sagen kann, Kraft gelehrt. Powolnis Bischofsbüste ist auf das ganz Große angesehen, als sollte es von einem Bau herab wirken. Dagegen ist in Finks Terrakottabüste der Ornat reichlich gestickt, wie in den dekorativen Statuen Strassers für den Seidenhof der Jubelausstellung. Unter den im allgemeinen guten Akten ist eine von Werner, besonders in der bewegten Rückenpartie, trefflich. Auch kunstgewerbliche Proben gibt es. Eine Kassette mit drei großen Skarabäen als Vorhängschlössern ist ein ganzes Festungswerk, das kleine Pflanzenornament aber weniger gut. Anderes geht in der Empfindung der antiken Bronzen oder versucht modern zu formulieren. Jedenfalls haben gewisse Unkenrufe wider Strasser unrecht gehabt.

Die Prager Kunstgewerbeschule hat vor Allem ihr großes Zimmer aus Paris ausgestellt. Es ist im großen von Friedrich Ohmann und im einzelnen von Jan Kotiera (Wagner-Schüler) angeordnet und macht unstreitig einen starken Eindruck. Die historischen Überlieferungen mischen sich freilich in zu unorganischer Weise mit modernen Elementen. Die Türe, für Sandstein gedacht (von C. Kloucek), ist reich mit naturalistischem Lorbeer geschmückt, der aber auch wieder etwas Spätgotisches hat. Gegenüber in einer Nische steht ein Prachtaltar von romanischen Formen, die in eine unbestimmte Modernität hineinstreben, mit großen Holzfiguren, deren Polychromie nicht besser und nicht schlechter ist als die unserer Klotz-Schule. Zwei kühn schwebende Engel mit sehr unruhigen Gewändern sind gleichsam barockisierende Gotik. Die Arbeit an sich tüchtig, der farbige Teil, wie übrigens in der ganzen Prager Ausstellung, auch den meist trübtonigen Stoffmustern, ungenügend. Vorzüglich ist das gestickte Antependium, von modernisiert romanischen Formen. Dazu noch Byzantinisches aus Venedig, wie der üppige Streifen von Reliefornament, der die Nische umfaßt, und oben als Krönung ein kleiner quasi byzantinischer Kuppelbaldachin. Das Ganze ist doch von einem gewaltsamen Eklektizismus, der nur wenig Fühlung mit unserer Zeit hat. In den Metallsachen störckelt es noch bedeutend, es wird viel modelliert und mit einer Gründlichkeit, die schwerfällig macht; die Einfälle, die das Material selbst gibt und die auf dessen besonderen Eigenschaften beruhen, wollen sich nicht regen. Im Steingut fehlen wieder die guten Farbentöne. Im Holzwerk Kotieras erkennt man noch die Wagner-Schule. Reizend wirkt das weiße, durchbrochene Velum (Fräulein Kudelka), das über den Raum gespannt ist. Auch die Stickereien (Ida Krauth) sind zu loben. Hie und da meldet sich ein nationaler Zug, z. B. an einem Sessel, der aber gewiß umkippt, wenn man sich darauf setzen will. In den einzelnen Klassen der Schule sieht man sehr Gemischtes. Die textilen Entwürfe bei Julius Ambrus, namentlich im Leineweber- und Damaststil, sind mit ihren naturalistischen Blumen mannigfaltig und mitunter von einer gewissen lokalen Pikanterie. Auch in der allgemeinen Schule für ornamentales Zeichnen (Masek) kommt einzelnes Gute vor. Sehr schwach sind die Möbel und die keramischen Farben. In Holzschnitzerei (Kastner) wird solid gearbeitet, aber mit wenig Geschmack, wie übrigens an

der Wiener Schule auch. Warum nehmen sich die Prager nicht Zelezny? In Sucharda haben sie einen guten Plastiker, der aber gerade in seinem großen Ackerbaurelief (hier schon bekannt) etwas schwächlich ist. Im allgemeinen hat man den Eindruck, daß die Prager Kunstgewerbeschule nicht auf der Höhe der übrigen Prager Kunst steht, der wir unseren großen Respekt schon wiederholt, zuletzt bei der Ausstellung des „Manes“, ausgedrückt haben. Es scheint noch an den richtigen Talenten zu fehlen, oder sie gelangen noch nicht an den richtigen Platz.

(31. Mai 1901.

Ein Saal von Engelhart.

In den letzten Wochen waren die Wiener Kunstfreunde zu Ausflügen in die Umgebung des eigentlichen Wiener Kunstbezirkes angeregt. Weit hinaus in die Schönbrunnerstraße und auf die Hohe Warte wanderten sie, und zwar scharenweise, um die neuesten, zum Teil nicht ausstellbaren Malereien zu sehen. Das Kunstbedürfnis ist in der Tat überraschend gestiegen. Wer hätte das vor — sagen wir — fünf Jahren geahnt? Auch das Bedürfnis, Kunst im Hause zu haben, zwischen Wänden zu leben, deren Schönheit nicht von der tonangebenden Tapetenfirma geliefert ist. Ein Kaufmann, ein Fabrikant, der sich vor der modernen Ära seinen Speisesaal hätte von einem Maler ausmalen lassen, hätte seinem Kredit geschadet. Die Zensoren der Geldinstitute hätten die Sache ad notam genommen. Ich erinnere mich noch, wie ein Wiener Millionär der früheren, weniger ästhetisch gefärbten Epoche, mit etwas reduzierten Nullenreihen starb und eine sehr bekannte Geld- und Fremdwörtergröße sagte: „Nun ja, einen echten Wilbrandt muß er über seinem Schreibtisch hängen haben!“ Er meinte natürlich Rembrandt. Das hat aufgehört. Ich glaube, der Besitz eines echten Rembrandt würde heutzutage den betreffenden Kredit eher erhöhen. Nikolaus Dumba hat noch kurz vor seinem Hingange den reichen Wienern ein wertvolles Beispiel gegeben. Sein berühmter Speisesaal hat das Eis gebrochen und im Bürgerstande den Mut zur selbstbestellten Kunst wieder belebt. Der Fabrikant Herr Gottlieb Taussig hatte eine sehr löbliche Anwandlung, als er Josef Engelhart beauftragte, den Speisesaal in seinem Hause künstlerisch zu gestalten. Engelhart ist eine merkwürdige Janusnatur, einerseits der lokalen Urwüchsigkeit zugewandt und im Ungehobelten, im Erdberger Erdgeruch zu Hause, andererseits der sinnige Kulturmensch, dessen Auge feinschmeckerisch den duftigsten Zartheiten nachlauscht. Diesmal hat er nicht mit der derben, sondern mit der feinen Hand gearbeitet. Allerdings mit welcher Zähigkeit. Voriges Jahr, in den heißesten Hundstagen, hatte ich zufällig Veranlassung, ihn öfters in seinem Hause (III., Steingasse 13) zu besuchen. Ein altes altwienerisches Haus, das gleich von vornherein „so gewiß“ großelterlich gebaut wurde. Einstöckig, mit einem großen Garten, in dem er seine bekannten Akte mit den grünen Reflexen zu studieren pflegt. Torweg,

Hof, Stiege bunt von alten römischen Inschrift- und Reliefsteinen, die in alle Wände eingefügt sind. Oben alles voll von jenen gewissen erlebten Möbeln, die ungeheuren Schränke strotzend von Mappen und Bündeln seiner Studien, noch aus der Schule, und dann aus München, Paris, Madrid, Sevilla. Daß er nicht umsonst in Spanien gewesen, merkt man da an mancherlei. Seinen Velazquez hat er sich besonders genau angesehen. In einer naturgroßen Kopie des Hofzwerges mit dem großen Hund ist jeder Pinselstrich des Originals mit Bleistiftumrissen eingezeichnet und diese sind dann mit Farbe ausgefüllt. Die Handschrift des Meisters ist förmlich faksimiliert. Übrigens hat auch Krämer an Velazquez so genau gearbeitet. Ich sah bei ihm eine große Himmelfahrt, in der auch alle Flüchtigkeiten und Verschiedenheiten der Malweise gewissenhaft wiedergegeben sind. Die Sezession ist wohl aus der Schule gesprungen, aber nur um sich eine bessere zu suchen. Nun denn, wir kramten damals bei Engelhart viele Stunden lang. Es war sehr heiß und der Künstler arbeitete in entsprechendem Négligé den ganzen Sommer an den Kartons für jenen Speisesaal. Jede Figur treulich nach dem Modell. Er hat sich die Sache gar nicht leicht gemacht und Tag und Nacht in dieser Arbeit gelebt. Sie ist auch wirklich gut geworden. Möglich, daß Boutet de Monvel, den er kurz vorher in Wien eingebürgert, ein wenig mit im Spiel ist. Nämlich als Anreger des Mutes, mit äußerster Zierlichkeit und Bestimmtheit der Zeichnung und einer aquarellhaft dünnen, hellen Farbe ganze figurenreiche Szenen zu entwerfen, die an die großen Miniaturen in den Quattrocento-Folianten des Musée Cluny erinnern. Den Deutschen gemahnen sie freilich zunächst an Schwind und seine Wartburgbilder, die sich so recht wandteppichmäßig aufgezogen darstellen. Nur hatte jene Zeit nicht die mannigfaltige Technik von heute und nicht den fortgeschrittenen Kolorismus, der sich alle pikanten Würzen und technischen Einfälle gestattet. Von Nachahmung ist natürlich bei Engelhart keine Spur. Die reizenden Figürchen, die er in den ersten Ausstellungen der Sezession veröffentlichte, seine libellenhaften Weiblichkeiten („Der Wind“ und anderes) waren schon Vorläufer dieses Oberon-Zyklus. Auch hat er niemanden um seine Technik befragt. Er hat einfach mit Tempera auf den nackten Grund gemalt und an Schmuck, Waffen, Rüstungen, Gewändern keck mit Gold gewirtschaftet. Diese Dinge sind zum Teil sogar in Gips aufmodelliert und dann hell vergoldet, was sich reizend macht. Der gute alte Carlo Crivelli im XV. Jahrhundert genierte sich noch weniger und gab den Juwelen, Kronen, Kelchen und sogar Meßbüchern seiner Heiligen die volle Plastik des polychromierten und vergoldeten Gipses.

Der Saal ist ein längliches Viereck, dessen eine Seite sich nach dem Wintergarten öffnet. Die Wände haben brusthohe Lambris aus graugelbem Stucco lustro und sind über diesen mit drei großen und zwei kleinen Szenen aus Wielands „Oberon“ bemalt. Die Bildflächen sind mit weißem, schwarzgeflecktem Marmor eingefaßt, der auch für die Türrahmen und den Kamin gedient hat. In die drei wandbreiten Bilder schneiden von unten zwei Türen und der Kamin ein. Die Komposition ist immer so, daß sich über den Türen etwas Supraport-

artiges ornamental entwickelt. Einmal sind es die Zweige eines Fliederbusches, ein anderesmal die einer mächtigen Platane, und im Gezweige sitzen bunte Vögel jeder Art — über der Haupttüre ein Gold- und ein Silberfasan — die auch reliefartig in Farben und Gold gehalten sind. Der Plafond ist weißer Stuck, mit gleichmäßig verzweigtem Lorbeer bedeckt. Das mittlere Feld umzieht ein in Goldbronze gearbeitetes und frei angebrachtes Lorbeergewinde, aus dem eine Reihe elektrischer Leuchtkugeln als Früchte niederhängen. In der Mitte und in den Ecken gruppieren sie sich dichtbelaubt als Kronleuchter.

Die beiden kleinen Bilder, beiderseits des Wintergartens, sind Anfang und Ende des Zyklus. Hüon reitet aus, um auf König Karls Geheiß des Kalifen Bart und Zähne zu holen. Und Hüon sitzt nach überstandenen Abenteuern ruhig daheim bei seiner Rezia, deren blauschwarze Zöpfe mittlerweile sehr dick geworden sind, und sie genießen in Behagen wohlverdiente Elternfreuden an dem kleinen Hüonnet. Zwischendurch ziehen sich drei wandbreite Szenen: Zuerst trifft Hüon den Elfen Oberon, der, mit dem Lilienstengel als Wanderstab, zwischen zwei Pardeln auftritt. Er bläst in das Zauberhorn und die Mönchlein und Nönnlein von allen Farben müssen sich im Tanze drehen. In der Darstellung dieser wohlbeleibten Gesellschaft, die sich das Tanzbein längst abgewöhnt hat, ist der Künstler von drastischem, und doch schicklichem Humor. Den Hintergrund der Szene bildet ein romanisches Kloster in rot und weißem Rohbau. Namentlich machen die Arkaden des Kreuzganges mit ihren matt getonten Fresken sich friesartig geltend. Ähnlich wirkt in der nächsten Szene die alhambrische Architektur mit dem breiten Wandsockelstreifen aus blau-gelb-grünlich gemischten maurischen Fliesen. Im Lande der Azulejos hat ja der Künstler solche Wirkungen kennen gelernt. Diese Szene, an der Hauptwand mit der Eingangstüre, ist die prächtigste. Hüon ist da in der Gewalt der tunesischen Prinzessin Almansaris und heißt Hassan. Sie liebt ihn schrecklich, aber er denkt nur an seine Rezia. Sie bietet alle Verführungskünste auf, und in diesen ist der Künstler Fachmann. Er weiß den Décolletés die seltsamsten Nuancen und Pointen zu verleihen. Die südliche Haut der tunesischen Prinzessin z. B. ist ein förmliches Meisterwerk der Satinierkunst und entspricht allen Verheißungen der blauschwarzen Haarfülle. Sie ist auch mit abenteuerlicher Üppigkeit geschmückt, ihre Juwelen lauter komplizierte Phantasiestücke. Sie ruht unter einem Purpurbaldachin, und auf einem Teppich sitzt Hüon in Trübsal. Dunkle Afrikanerinnen rühren die Saiten goldener Harfen und unter der großen Platane tanzen hyper-kaukasische Schönheiten in Toiletten aus farbigen Spinngeweben. Das ist alles zum reizendsten kombiniert und variiert und mit vollkommener Zierlichkeit gegeben. Das dritte große Bild zeigt den siegreichen Heimritt des geprüften Paares. Hüon auf einem Schimmel, Rezia auf blauem Rappen, alles in Purpur und Gold geschirrt. Vorauf und hinterdrein Gefolge, in dem man unschwer eine Menge Familienbildnisse erkennt; der Künstler selber marschiert in ungebleichtem Leinen als letzter im Zuge. Den Hintergrund bildet

das mannigfaltige, aber ruhige Grün des Waldes, durch den der Ritt geht. Der Ritt ins alte romantische Land, — heutzutage ist er ja wieder gestattet und der wohlberatene Bürgersmann reitet gern mit.

(6. Juni 1901.)

Rubens und die Sezession.

Im Palais Albrecht, jetzt Friedrich, ist bekanntlich einer der größten und eigentümlichsten Kunstschätze der Welt untergebracht: die Albertina. Eine nach heutigen Marktpreisen schier unschätzbare Sammlung von Stichen und Handzeichnungen der großen alten Meister. Wenn man den kahlen, schneeweiß getünchten Hof des hochragenden Palais durchschreitet und dort zum ersten Stock emporsteigt, gelangt man in eine lange, schmale Galerie. Eine Art Tunnel, rechts mit einer Reihe tiefer Fensternischen, in denen Leute über mächtige Kartons gebeugt sitzen, Kartons voll mit Blättern von Raffael, Dürer, Rembrandt, Rubens usf. Kupferstiche, Radierungen, Handzeichnungen, die jetzt Blatt für Blatt um Tausende versteigert zu werden pflegen oder vielmehr nicht pflegen, denn sie kommen ja nicht oft auf den Jahrmarkt, und auf den Wochenmarkt schon gar nicht. Die Direktion der Albertina will nun nach und nach alle diese Vorräte lüften, indem sie Spezialausstellungen veranstaltet. Voriges Jahr wurde das papierne Werk Dürers ausgehängt und ausgelegt, heuer ist Rubens an der Reihe. Und das Publikum ist dankbar, es kommt, es schaut, es genießt. Vor einigen Jahren noch hätte es sich diese Ausstellung, „bloß“ von Handzeichnungen, mehr von unten, vom Albrechtsplatz aus angeschaut, wie bequeme Reisende in der Schweiz das Finsteraarhorn oder die Jungfrau. Aber die Sezession hat das Eis dieser Gleichgültigkeit gebrochen. Jetzt findet wirklich alles, was Kunst ist, ein Publikum; leider sogar die schlechte.

Die Sezession und Rubens! Wie kommen die beiden zusammen? Die Sezession hat eine schlanke Kunst in Mode gebracht, einen mageren Stil, Rubens aber ist der Meister der fetten Kunst, eines Stils der Massenhaftigkeit. Und nun platzt dieser hunderthändige Riese aus der Barock-Mythologie, dieser Hand- und Standfeste der größten Großmalerei, in unser so äußerst intim gewordenes, abgezapftes, destilliertes Kunstwesen herein. Aber diese ganz Großen sind ja die ewig Gültigen, denn sie sind selber Natur. Moderne Psychophysiker studieren die Seele nach der Natur und nach Shakespeare; diesen einen lassen sie mitgelten als Quelle für Material zu wissenschaftlicher Forschung. Er ist der einzige unter allen Dichtern, der sich immer wieder als ebenso naturwahr erweist, wie die Natur selbst. Wie oft haben die Naturforscher, die Ärzte, das nachgewiesen. Und auch Rubens hat, trotz seines nationalen und persönlichen Stils, diese sachliche Echtheit, dieses Genie des Herausspürens von verborgensten Sachverhalten aus all der Oberflächlichkeit, die ringsum an unsere fünf Sinne rührt. Der berühmte Pariser Nervenarzt Charcot, der doch in der Salpêtrière Nervenzustände genug studiert hat, gab mit

Richer im Jahre 1887 ein Buch: „Les démoniaques dans l'art“ heraus. Die Besessenen in der Kunst. Darin preist er ganz besonders das Wiener Bild: „Die Wunder des h. Ignatius Loyola,“ worin Rubens mit erstaunlicher Wahrheit die Erscheinungen der Nevrose und Hysterie dargestellt habe. Solche Künstler altern so wenig, wie die Natur. Jeder neue Zeitgeschmack findet an ihnen, wie an der Natur, eine Seite, die ihm entspricht. Und Rubens ist einer der Väter der deutschen Sezession. Man braucht nur Franz Stuck, ja Böcklin zu betrachten und dann an die verliebten Zentauren und berauschten Silene Rubens zu denken; das gewisse „Dionysische,“ das durch Nietzsche in unser Kunstschaffen gekommen, blüht bei Rubens in unsterblicher Üppigkeit. Er wird ja auch direkt nachgeahmt; Stucks Adam und Eva in der großen „Vertreibung aus dem Paradiese“ sind reine Rubens-Schule. Georg Sauter in London mischt sich eine saftige, derbe Manier aus Rubens und Tizian. Allerdings naschen diese modernen Künstler so viel nach rechts und links, daß sie das nächstemal schon wieder ganz anders kommen. Sie sind nicht die ersten, die sich in Rubens baden. Antoine Watteau, der große Natürliche der Rokokozeit, dessen elegantes, aber haarscharfes Sehen und Malen das Gegenteil von Rubensscher Überüppigkeit zu sein scheint, hat seinen modischen Szenen ganze Gruppen aus Rubens einverleibt, wie ja übrigens auch Rubens ganze Gruppen Raffaels (z. B. aus der Transfiguration) einfach in seine Szenen hineinkopiert hat. Die großen Naturen betrachten sich gegenseitig als Natur, aus der ungeniert wie aus einer Allerweltsquelle geschöpft wird. Hinterher sieht es doch ganz anders aus. Tizians Tochter Lavinia in Rubensscher Kopie (Wien) ist doch eine Rubenstochter, und wenn man in Stockholm die beiden mythologischen Riesenszenen sieht, welche Rubens nach Tizian kopiert hat, mit einer förmlichen Übersetzung des geschmolzenen Goldtons in einen irisierenden, perlmutterflimmernden Silberton, und mit einer förmlichen Zerzupfung der groß hingelegten Tizianischen Form in Rubenssche Fleischvibration, so erkennt man, daß solche Meister gar nicht „stehlen“ können, weil alles, was sie berühren, ein Eigenes, Spezifisches, Persönliches wird. Stehlen können nur mittelmäßige Leute.

Rubens und die Sezession haben in der Tat gar manche Berührungspunkte. Die Vorrede, die Rubens zu seinem großen Bilderwerke über die Paläste von Genua schrieb, könnte fast von Otto Wagner sein. Er freut sich darin, daß das „Barbarische“, das „Gotische“ in der Baukunst seiner Heimat immer mehr aus der Mode kommt. Er will zeitgemäß bauen, was damals freilich auf die Formen der Antike und italienischen Renaissance hinauslief. Vor allem aber verkündet er das große Wahrwort, daß die „genaue Anpassung der Gebäude an ihre Bestimmung fast immer zu ihrer Schönheit beiträgt“. Der Zweck als natürliche Quelle der Schönheit, das ist ja der Hauptgrundsatz der modernen Architektur. Die vier Baubarone der Wiener Stadterweiterung, die aus der retrospektiven Schule hervorgegangen waren, hatten diesen ewigen Lebensgrundsatz vergessen, er war ihnen durch die leidigen Theoretiker des neun-

zehnten Jahrhunderts aberzogen worden; sie stellten rücksichtslos ihren gotischen oder Renaissancepalast hin, mochte dann der „Zweck“ sehen, wie er sich darin behalf. In Schmidts Rathaus haben ganze Stockwerke kein direktes Tageslicht, Hansens Akademie ist für künstlerische Zwecke nahezu unbrauchbar.

Und noch eins. Auf den Kunstakademien tobt jetzt der große Streit darüber, ob das Zeichnen und Malen nach „Gips“, nach der Antike, schädlich oder nützlich sei. Theophil Zolling, der Herausgeber der Berliner „Gegenwart“, hatte vor einigen Jahren die vortreffliche Idee, darüber eine großartige Umfrage bei berühmten Künstlern und Kunstmenschen anzustellen. Da war noch massenhaftes Für und Wider; seither neigt sich die Meinung immer mehr von der Antike weg und der Natur zu. Rubens, der von 1600 bis 1608 am Gonzaga-Hofe zu Mantua und in Rom gar viel nach der Antike gezeichnet hat, gab einmal seine Meinung über diese Streitfrage in einer besonderen lateinischen Schrift ab. „Es gibt Maler,“ schreibt er, „denen diese Nachahmung sehr nützlich ist, und wieder andere, für die sie eine solche Gefahr bildet, daß sie bei ihnen alle Kunst überhaupt vernichten kann. Meiner Ansicht nach muß man, um die höchste Vollendung zu erreichen, die Statuen nicht nur genau kennen, sondern man muß sich gleichsam ihren intimen Sinn angeeignet haben. Übrigens darf man diese Kenntnis nur mit Besonnenheit nützen, indem man sich von dem Werke selbst durchaus losmacht; denn eine Menge ungeschickte und sogar manche begabte Künstler unterscheiden das Material nicht von der Form, und die Figur nicht vom Material, das die Arbeit des Bildhauers gelenkt hat.“ Wieder eine der Grundwahrheiten modernen Kunstschaffens: die Materialmäßigkeit vor allem! Wer nach einer Statue malt, muß als Maler malen, aus seiner eigenen Technik heraus. Und wenn er schon nach der Antike malt, muß er ihren Sinn, ihren Geist finden, nicht das Werk an sich kopieren, was in der Zeit nach Rubens bei den Niederländern Regel wurde und auch im XIX. Jahrhundert so viel Leben getötet hat. Angezogene Statuen zu Szenen zusammengestellt, da hat man die ganze Akademik unserer eigenen Lebenszeit.

Rubens selbst hat sich — um uns scheinbar paradox auszudrücken — für die Sezession nicht interessiert. Als er anno 1606 mit seinem Bruder Philipp in der Via della Croce zu Rom hauste und in der Sixtinischen Kapelle soviel Michelangelo kopierte, ließen ihn die zwölf Wandbilder der großen Primitiven im nämlichen Heiligtum der Religion und der Malerei ganz kalt. Und es sind doch zwei große Szenen Botticellis darunter, den unsere Sezession zum Gott ernannt hat. Auch die liebliche Heiligkeit Fra Angelicos von Fiesole ließ ihn übrigens kühl. Begreiflich genug; er war damals etwa dreißig Jahre alt und sein hochdramatisches Maltemperament konnte selbst Raffael nur genießen, wo dieser ganz tragisch und pathetisch wurde. Die gewaltigen Bildungen Michelangelos reichten gerade aus, um seine Seele zu füllen, und das gewalttätige Licht- und Schattenspiel Caravaggios ließ ihn den Zauber ahnen, den er selbst einst in den Sphären des Helldunkels finden sollte.

Übrigens sind die Schicksale Rubens' selbst heute noch nicht besiegelt. Die Wege der Forschung sind dunkel und die Archive sind den Scheinwerfern ähnlich, die in dieses Dunkel ab und zu plötzliche Lichtstrahlen werfen. Kein großer alter Maler weiß heute, ob er morgen noch das gemalt haben wird, worauf er heute stolz ist. Da ist in der Ausstellung der Albertina ein höchst kostbares Blatt, der erste, mit kräftigen Aquarellfarben kolorierte Entwurf zu einem der sechs Decius Mus-Bilder, die seit jeher den Stolz der Liechtenstein-Galerie ausmachen helfen. Diese großartige Serie von Ölbildern wurde bekanntlich als Vorlage für Tapeten gemalt, „jedenfalls unter Mithilfe der Schüler" (sagt Waagen), nach den Originalentwürfen des Meisters. Nun sind in den Archiven von Antwerpen schriftliche Zeugnisse entdeckt worden, von dem bedeutenden Maler Gonzales Coques und von J. B. van Dyck, laut denen die Decius Mus-Bilder nach Rubensschen Entwürfen ganz von Van Dyck gemalt sind. Überhaupt hat dieser junge Mann von fabelhafter Arbeitskraft in den drei Jahren, die er bei Rubens verbrachte, für ihn ganz gewaltige Arbeitsmassen bewältigt. Wilhelm Bode, der erfolgreiche Direktor der Berliner Galerie, sah sich sogar bewogen, alle dem Rubens zugeschriebenen Porträts dieser Epoche, über fünfzig an der Zahl, dem Van Dyck zuzuteilen. Gegen diesen „Umtaufungseifer" treten die Rubens-Biographen Max Rooses und (allerneuestens) Emile Michel ein. Letzterer verweist namentlich auf das in Auffassung, Charakteristik und Technik überaus reife Bildnis des Jan Vermoelens in der Liechtenstein-Galerie, das 1616 datiert ist, in welchem Jahre Van Dyck erst 17 Jahre alt war, also ein so reifes Bild schlechterdings nicht gemalt haben könne. Wenn aber dieses Porträt jedenfalls dem Rubens zugehört, so müssen noch mindestens vier den gleichen Charakter tragende dieser Galerie von Rubens sein.

Jedenfalls erscheint Rubens auch in den ausgestellten Handzeichnungen als ein Porträtmeister allerersten Ranges. Mit den denkbar einfachsten Mitteln, in leichten Strichen von bräunlicher oder schwärzlicher Kreide, mit etwas Rot und Weiß gehöht, aber oft alles nur wie ein feiner Schein über das Papier gehaucht, weiß er ein unglaubliches Leben vorzutäuschen. Das wichtigste dieser Porträts ist das der Maria von Medicis, Witwe Heinrichs IV. Er hat sie ja ungezählte Male gemalt, schon auf den vielen großen Gemälden für das Luxembourg-Palais (jetzt im Louvre), in denen er sie und ihren Gemahl in land- und zeitläufiger Weise zu allegorisieren und zu historisieren hatte. Eine dieser Szenen zeigt, wie Heinrich IV. entzückt („ganz paff", wie man bei uns sagt) ein Porträt Marias betrachtet, das eine Schar von Engeln ihm entgegenhält. In Wirklichkeit war der hypergalante Herr, der „Vert-galant", von seiner Braut bez. Gemahlin ganz und gar nicht begeistert. Die köstliche Bildniszeichnung der Albertina ist ein ungemein charakteristisches Profil mit kurzer Oberlippe, vorwärts drängendem Mund und Kinn und bereits ergrauendem Blondhaar, das hinten dicht aufgesteckt ist. Mit ein paar hellen Tönen, aus denen die Pupille des sichtbaren Auges als einziger dunklerer Punkt heraussticht, ist das unvergleichlich gegeben. Im Louvre befindet sich der

nämliche Kopf, ganz gleich behandelt, aber en face. Noch andere solche Porträtzeichnungen sind da, darunter das des Herzogs von Buckingham, mit dem Rubens 1625 als Diplomat zu verhandeln hatte und der ihm kurz darauf seine Kunstsammlung um 100.000 Gulden abkaufte. Der Herzog wurde schon 1628 ermordet, als er in Portsmouth das Schiff besteigen wollte, um nach Frankreich zu reisen. Mehrere Male taucht das reizende Köpfchen eines der Rubens-Söhne auf, auch als Studie für das Jesukind auf diesem und jenem Altarbild. In der Ausstellung sind immer die Kupferstiche der betreffenden Gemälde beigehängt, so daß man die Art des Künstlers, Naturstudien im Bilde zu verwenden, genau beobachten kann. Auch manche seiner weiblichen und männlichen Lieblingsmodelle erkennt man auf diesen Studienblättern, z. B. einen Greisenkopf mit stürmisch wehendem Kopf- und Barthaar, den prächtigen „Boreas", der in der akademischen Galerie die Oreithyia raubt, wobei er den Beschauer förmlich anfaucht; übrigens hat dieser Greis auch für manchen wanstigen Silen als Vorbild gedient.

Auch an kunstgeschichtlichen Kuriositäten fehlt es in der Ausstellung nicht. Da ist z. B. einer der zwei eigenhändigen Kupferstiche, die man von Rubens kennt, eine heilige Katharina in Wolken schwebend. Eine ganz gewaltige Figur, die von einem Sturm gen Himmel gerafft wird, daß ihre Gewänder einen tollen Wirbel aufführen. Die einfache, derbe Führung des Grabstichels, in energischen Kreuzlagen, entspricht ganz der Faust eines Rubens. (Der andere Rubensstich ist eine „Alte mit der Kerze"; sie hält die Hand vor die Flamme, was einen starken Lichteffekt in der später so beliebt gewordenen Art Gottfried Schalckens gibt.) Die Katharina war eine der Hauptfiguren für einen Plafond in der Jesuitenkirche zu Antwerpen. Auch der Entwurf für diesen Plafond, von Rubens' Hand, ist in der Albertina. Überhaupt findet der Freund der kunstgeschichtlichen Spezialitäten da allerlei rare Nebensachen. Schade, daß ein Teil dieser Schätze in seiner echten Wirkung durch Überzeichnung, ja Übermalung beeinträchtigt ist. Herzog Albert von Sachsen-Teschen († 1822), der die Sammlung zusammenbrachte, wurde nämlich 84 Jahre alt und war zuletzt schon so schwachsichtig, daß sein Inspektor François Le Fèvre für ihn eine Menge kostbarer Handzeichnungen mit der Feder oder mit Kreide, namentlich in den Schattenstrichen, verstärkte. Dies geschah oft sogar in sehr gröblicher Weise und hat manches Hauptblatt, wie die große „Flucht des Sennacherib" oder eine Serie von Aposteln für den Grafen Lerma (1602) ganz bedauerlich geschädigt. Habent sua fata. Trotzdem bietet die Ausstellung reichen Genuß und Niemand sollte sie sich entgehen lassen.

11. Oktober 1901.

Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum.

Vorkonkurrenz.

Unser städtisches Museum wird nachgerade Wahrheit. Der neue Rahmen, der dem Karlsplatze bestimmt ist, nimmt immer mehr greifbare Formen an. Die Umgebung der Karlskirche bot natürlich das schwierigste Problem, für Bauämter und Baukünstler. Hier war ein altes Juwel neu zu fassen, so daß es nichts von seinem Glanz verliere. Leider ist die eine Seite, durch die Erhöhung des Polytechnikums, bereits verdorben. Wenn man diese jetzige kompakte Riesenfronte auf die kunstvoll gegliederte Karlskirche zusteuern sieht, hat man den Eindruck, als stehe ein Panzerschiff im Begriffe, eine elegante Jacht zu übersegeln. Das ist nun fürs erste nicht mehr zu ändern, wenn auch Otto Wagner den Gedanken souffliert, das Polytechnikum wieder um einen Kopf kürzer zu machen. Er darf so etwas schreiben, denn er hat das große Verdienst, die Karlskirche wenigstens auf der anderen Seite gerettet zu haben. Nämlich wenn sein preisgekrönter Entwurf für das städtische Museum so ausgeführt wird, wie er jetzt auf dem Papiere steht. Daran aber brauchen wir wohl nicht zu zweifeln, denn im Rathause sieht man heute klar genug, und hat klar genug gesehen, um die Überlegenheit des Wagnerschen Entwurfes sofort zu erkennen. Auch die zahlreichen Interessenten, die jetzt im Rathause die Ausstellung der Entwürfe betrachten, merken alsbald, daß dieses Projekt alle anderen weit hinter sich läßt. Hat doch selbst ein namhafter Kollege Wagners in einem Aufsatze seine Lösung das Ei des Columbus genannt.

Um so mehr fällt es wieder einmal auf, wie schlecht die jetzige Form der künstlerischen Wettbewerbe dem Zwecke dient. Von fünfunddreißig Entwürfen wurden acht prämiiert und diese sollen nun unter sich neuerdings ringen, bis bloß drei übrig bleiben, und einer von diesen soll schließlich ausgeführt werden. Also Wettkampf auf Wettkampf, obwohl der Sieg künstlerisch und praktisch schon jetzt entschieden ist. Das Prinzip, etwas mit sieben Sieben durchzusieben, um schließlich gewiß das Beste übrig zu behalten, hat ja unter Umständen etwas für sich; nicht aber, wo das Beste gleich anfangs so auf der Hand liegt. Auch die drei zuletzt erübrigenden Entwürfe werden nichts weniger als gleichwertig sein, so daß die Hoffnung, Nummer 1 etwa durch Varianten aus Nummer 2 und 3 zu vervollkommnen, ausgeschlossen ist. Wozu also der lange Weg und die umständlichen Jurykämpfe, bei denen prinzipielle Gegensätze (alte Schule, neue Schule) aufeinander stoßen müssen, ohne zum Ausgleich zu gelangen?

Denn selbstverständlich ist die Stilfrage auch hier obenauf. Wenn man die Entwürfe durchmustert, findet man eine Menge sorgfältig durchgeführte Barockprojekte (Kraus, Giesel, Schachner, Schurda, Pecha u. a.), darunter sogar eine Karlskirche in Miniatur (Wieser) nach Art des Bramanteschen Tempietto in Rom, aber mit zwei vor-

gestellten Säulen. Und doch kann es heute keinem Zweifel mehr unterliegen, daß ein moderner Musealbau im modernen Stil errichtet sein muß. Mancher jener geplanten Barockpaläste (Giesel II, übrigens mit interessantem Detail) wäre geradezu ein Seitenstück zum Polytechnikum. Die Jacht zwischen die Sporne von zwei Panzerschiffen eingeklemmt. Noch andere sind solche Prachtgetürme, daß sie die Karlskirche übertrumpfen oder wenigstens überschreien würden. Auf diese hat die Jury auch nicht reflektiert. In diesen Fehler sind einige sehr ansprechende moderne Entwürfe (Leopold Bauer, Tropsch, Wanicek) nicht verfallen. Der Bauersche, mit seinen reinen Wandflächenwirkungen und wenigen, aber gut verteilten Öffnungen, hat sogar eher etwas Spartanisches. Der Tropschische, gleichfalls talentvoll, setzt sich über die gegebenen Terrainbedingungen rücksichtslos hinweg. Doch so oder so, je mehr man die Entwürfe vergleicht, um so mehr findet man, daß die historischen Baustile sich selber widerlegen. Hätte Michelangelo eiserne Traversen und Monierbau gekannt, er hätte noch ganz andere Peterskuppeln gebaut. Und mit diesem eisernen Prinzip kommt in die ganze Raumgestaltung, und damit selbstverständlich auch in den äußeren Aufbau, ein anderer Geist. Ohnehin sehen wir überall, wo ältere Gebäude als Museen verwendet werden, bei dem jetzigen Anwachsen der Sammlungen schwere Mißstände. Man denke an die ungeheuren, stockfinsteren Säle im Berliner Zeughause des großen Andreas Schlüter. Man erinnere sich, in welcher Finsternis das Waffenmuseum des Tower zu London begraben ist. Man denke an das Winkelwerk des Musée Carnavalet und sogar des Musée Cluny zu Paris, wo man immerfort Annexe übersicht und hinterher erfragen muß. Selbst im Germanischen Museum zu Nürnberg kommt man ohne Wegweiser, Warnungstafeln und Fragen nicht zurecht und stolpert dabei noch über nichtbemerkte Stufen oder kann drei Treppen umsonst erklommen haben. Und das Germanische Museum gilt als eine Art Muster der sogenannten historischen Anordnung. Für die andere, die malerische Anordnung wird heute gern das neue Münchener Kunstgewerbemuseum von Seidl, etwa auch noch das neue Zürcher Museum zitiert. Aber hier sind es doch zum Teil Nachahmungen, mit denen die Lücken der zeitgeschichtlichen Zusammenstellungen gestopft werden müssen. Und auf Imitationen wollen wir uns denn doch heute nicht mehr einlassen; es wäre auch einer gediegenen Stadt wie Wien gar nicht würdig.

So bleibt dermalen nichts übrig, als in allen Stücken neu zu sein, durchaus modern. Reine, lichte, ansprechende, gut gelüftete, gut heizbare Räume, in denen man sich gut zurechtfindet und jeden Gegenstand gut sehen kann, das ist die „malerische" Anordnung heutiger Schauräume, eines praktischen Schauhauses, das ja ein Museum sein soll. Dabei fällt die Art von Musealluxus, deren Typus die abgelaufene Periode aufgestellt hat, von selbst weg, muß übrigens wegfallen, schon weil das Stadtmuseum weder seinem zum Teil historischen und kulturhistorischen Inhalte, noch den verfügbaren Mitteln nach mit den glänzenden Hofmuseen wetteifern kann. Monumental wird es trotzdem sein, dafür bürgt

die bedeutsame Gliederung, das echte Marmormaterial und der echte Metallzierat.

Ein Blick auf die Pläne Otto Wagners zeigt, wie eigentümlich schwierig die gegebenen Bedingungen sind. An sich gut gelegen, ist der Bauplatz doch so unregelmäßig und von so geringer Tiefe, daß auf die „typische Raumfolge“ und noch anderes (stattliche Eintrittsräume, Treppenhaus) verzichtet werden muß. Dazu kommt der Blick in die Zukunft, die den Ausstellungsstoff wesentlich anders proportionieren wird. Heute liegt der Schwerpunkt in der Waffensammlung, später einmal wird er jedenfalls in die Bildergalerie fallen. Das ist schon jetzt vor Augen zu halten. Wagner verteilt den Stoff nun folgendermaßen: Ins Hochparterre verlegt er die Waffensammlung, mit einem Galeriensaal, nach Art der königlichen Armeria in Turin, u. zw. mit tiefergelegtem Fußboden, so daß der Eintretende in den Saal hinab und hinauf blickt. Darüber liegt ein Zwischengeschoß, das die lokal- und kulturgeschichtlichen Sammlungen, auch die historischen Zimmer (Grillparzer) enthält. Nach außen sind diese beiden Geschosse gleich hoch, weit höher aber das obere, das Hauptgeschoß. Dieses enthält vorne den Kaisersaal, rückwärts den Oberlichtsaal der Gemäldegalerie. Überhaupt sind Vorder- und Rückseite ziemlich gleichwertig, was den Architekten zu geistreicher Kombination der Zugänge und Treppen führt. Die Schauräume und Korridore liegen nach Möglichkeit axial, so daß der Besucher seinen Rundgang bequem absolvieren kann. Dienerwohnungen, Arbeitssaal und andere Nebenräume liegen ganz getrennt, mit Zugängen von der Straße aus, so daß die Musealräume von irgendwelchen nichtmusealen Vorkommnissen nicht berührt werden.

Äußerlich bildet das Museum eine Gruppe von drei Gebäuden, die oben durch zierliche Brückengalerien verbunden sind. Die schlanken Brückenpfeiler lassen die Straßenführung unberührt, während bei vielen anderen Entwürfen schwere, dreifache Torbogen und ganze Tunnels vorkommen. Bei diesem lockeren Zusammenhang erscheint die Gruppe leicht genug, um die Masse der Karlskirche nicht im geringsten zu beeinträchtigen. Das Hauptgebäude hat die reichste Fassade. Sie baucht sich in der Mitte leicht aus und hat da im Hauptgeschoß große Saalfenster zwischen einfachen Halbsäulen. Dieses Risalit ist von zwei hohen pylonenartigen Pfeilern flankiert. Die mannigfaltige Metallmontierung, in der die großen, applikenartig behandelten Kaisermonogramme und Doppeladler die Hauptrolle spielen, ist von modernstem Geschmack, desgleichen die Bekrönungen und die sechs stilisierten Viktorien, die sich mit Fittigen und Kränzen aus der Attika erheben. Von den beiden Seitengebäuden ist namentlich das der Wien zugewandte (Skulpturensaal) sehr originell. Es baut sich mit einer Glas- und Eisenkonstruktion wintergartenartig hervor und gestattet innen die Anpflanzung bodenständiger, auch exotischer, Gewächse.

In seiner Erläuterung des Projektes spricht Otto Wagner sehr beherzigenswerte Sätze über alles, was bei der Sache in Frage kommt. Auch über die Stilfrage. In einem historischen Stil zu bauen, ist ihm ein „Plagiat“. „Was würden“, sagt er, „Michelangelo und Fischer

v. Erlach gesagt haben, wäre ihnen zugemutet worden, die von ihnen zu schaffenden Werke gotisch zu bauen!“ Zu dem Thema der Barocke sagt er schlagend: „Es kann darüber kein Zweifel obwalten, welche Empfindung die richtigere ist: beispielsweise die Traversen aus der Bauherstellung zu eliminieren, weil die Barocke dieses Konstruktionsmaterial nicht kannte, oder dieses Baumaterial zu verwenden und statt der Barocke eine andere Formgebung zu erfinden.“ Selbstverständlich ist eines seiner Schlagworte: „Mehr Licht!“ Er liebt es, die ehrwürdigsten Übelstände laut beim Namen zu nennen; z. B. wenn er sagt: „Es muß bezüglich des Lichtes energisch mit aller Tradition gebrochen werden, da man mit Recht behaupten kann, daß alle öffentlichen Bauten zu wenig belichtet sind, also zu kleine Lichtquellen haben.“ Er selbst übersieht nichts Derartiges. Auch die „glückliche Silhouettierung der Hauptmassen“ ist ihm hochwichtig. Er rechnet sich das genau aus, daß die Hauptfassade nach Nord-Nordwest schaut, also für den Hauptanblick, beim Heraustreten aus der Kärntnerstraße, den größten Teil des Tages als dunkle Silhouette vor dem Himmel stehen wird. Sie braucht also starke Farbenkontraste, die durch das Baumaterial (heller Granit und Marmor und getriebenes Kupfer) zu erlangen sind. Er geht bis in die technischen Details und die Chronologie der Baudurchführung ein, die rasch, in 3—3½ Jahren zu leisten sei. Erst das ganze Bauwerk als Ziegelbau vollenden und unter Dach bringen, dann die ganze Bekleidung mit Platten und Metall anlegen. Die Baukosten berechnet Otto Wagner mit 1,743.380 Kronen 52 Hellern. Er geht eben immer bis ins i-Tüpfelchen.

(20. November 1901.)

Aus der Sezession.

Für heute hat die Sezession ihre Freunde zu sich geladen, um ihnen, einen Tag vor der Eröffnung, ihre zwölfte Ausstellung zu zeigen. An Überraschungen in diesem Hause ist man gewöhnt, aber die diesmalige ist eine der überraschendsten. Die Vereinigung, zu deren Zwecken es auch gehört, das Wiener Publikum mit dem künstlerischen Schaffen des Auslandes bekannt zu machen, hat diesmal die skandinavische und moskowitische Welt in Kontribution versetzt. Die Welt des Winters, die Farbenskala des Schnees wird vor uns aufgerollt. Eine ganz andere Natur als die uns gewohnte, und zum Teil ganz anders sehende, malende Künstler. Norwegische, schwedische, finnische, russische, dazwischen eine schweizerische Gruppe, etwas Baertsoen und ein Kabinett Toorop. Mit einzelnen Ausnahmen ist das alles hochmodern, in Motiven und Ausdrucksmitteln. Manches streift ins Problematische hinein. Vieles, auch Vorzügliches, wird die öffentliche Meinung stürmisch bewegen. Es wird wieder einmal weidlich räsonniert werden, und gerade auch über Hauptsachen. Aber niemand wird leugnen, daß fast alles von hohem künstlerischem Interesse ist und dem Niveau der bisherigen Ausstellungen entspricht.

Die Gestaltung der Räume, diesmal von Professor Josef Hoff-

mann, ist selbstverständlich wieder ganz neuartig. In der Mitte ein großer viereckiger Saal, in dessen Hintergrunde man beiderseits in etwas erhöhte Seitensäle einschwenken kann. Der Hauptsaal ist zeltartig mit weißem Stoff gedeckt, auch die Wände mit weißem, gefälteltem Stoff bezogen, der mit gelben Streifen eingerahmt und durch ebensolche senkrechte, dreifach gezogene Streifen gegliedert ist. Das ist einfach und geschmackvoll, es entspricht auch in der Farbe dem vielen Weiß der Bilder, die ihrerseits wieder durch Einfachheit der Rahmen der Raumausstattung entsprechen. Übrigens beginnt die Neuausstattung schon im Vorsaale, der durch Vergoldung der unteren Wandflächen und Aufstellung einer neuen Kasse in Weiß und Gold (Hoffmann) eigentlich erst jetzt vollendet wurde.

Beim Eintritt in den Hauptsaal hat man vor sich die große Wand der Schweizer. In der Mitte hängt ein ergreifendes Gemälde des Genfers Ferdinand Hodler: „Der Auserwählte", wohl das Hauptstück der heurigen Münchener Ausstellung. Dabei ein zweites, höchst merkwürdiges Bild des Künstlers, die Stilidylle: „Frühling". Man darf begierig sein, wie weit das Publikum sich mit diesen bedeutenden Kunstwerken befreunden wird. Kuno Amiet bringt ein Bildnis Hodlers und zwei Genrebilder von eigentümlichem Reiz. Der Genfer Alexander Perrier ist der dritte Aparte im Bunde. Sein Frauenporträt in seltsamer Nebelstimmung und Amiets „Mutter und Kind" in gelb blühendem Gefilde dürften auch Widerstrebende fesseln. An den übrigen Wänden ist alles schwedisch. Man begrüßt vor allem einen hohen Gast, den Prinzen Eugen von Schweden, dessen zwei Landschaften ein ungewöhnliches Talent verraten. Das breite Seebild: „Eidervögelstrich" von B. Liljefors, die großen Winterbilder von Fjaestad, Hesselbom und Jansson mit ihren erstaunlichen Schnee- und Reifphänomenen schlagen eine hochnordische Note an. Das feine, dämmrige Bild: „Am Herde" von Richard Bergh läßt an Whistler denken. Im Saale rechts folgen die Norweger und Finnen. Unter den ersteren wird Edvard Munch mit den Farbenwirbeln seines Bildes „Angst" jedenfalls die bête noire der Antimodernen sein. Die trefflichen Genrebilder von Krogh und Werenskjold dagegen haben keine Gefahr zu fürchten. Unter den Finnen ist der gefährliche Mann Axel Gallén, ein origineller Meister, der vor zehn Jahren ein so pariserisch appetitliches Bild malte, wie das seiner Frau mit dem Kinde an der Brust, seither aber an den Grenzen nationaler Urwüchsigkeit wandelt. Dies insbesondere in den Szenen zum finnischen Nationalepos Kalewala. Meisterlich ist ein großes Bild des Imatrafalles, aber fast noch interessanter eine Studie dazu. Ein Brustbild des Schauspielers Rittner, von unten beleuchtet, und das originelle Bild: „Der Specht" sind wie mit zwei verschiedenen Händen gemalt. Die Bekanntschaft Galléns wird sich den Wienern jedenfalls lohnen. Bekannter ist Albert Edelfelt, dessen pariserische Malkunst in die Detaille-Neuville-Zeit zurückgeht. Es sind Hauptbilder von ihm da. Die große Herbstlandschaft von Jaernefelt, das Tantenbildnis von Simberg, die Winterlandschaft der Frau Biese werden gewiß Beachtung finden. Im Toorop-Saal sind zweiundzwanzig Arbeiten des vielgestaltigen

Künstlers vereinigt; neben schaurigen Phantasmen und bunten Punktierbildern auch so feine, allgemeingültige Sachen, wie das Triptychon: „Die drei Töchter“ und das gezeichnete Porträt einer Engländerin. Der dritte Hauptsaal endlich enthält, neben zwei köstlichen luftigen Winterbildern Baertsoens, lauter Jungrussisches. Als Fries sind hochnordische Szenen von Korowin benutzt, darunter ein großes sibirisches Panneau. Kustodieffs Porträt des jungen Malers Bilibin ist von großer Intimität. Kalmykoffs „Nach der Parade“ gibt in Zerstreuung begriffenes Publikum mit eigentümlichem Kniff der Technik. Purwit malt den Schnee, wenn er am wenigsten weiß ist, mit packender Wirkung. Die Landschaften Ryloffs und Somoffs, die Phantasien Röhrichs, die zierlichen Heiligen Nestoroffs machen sich geltend. Dazu kommt noch höchst originelles, durchaus nationales Kunstgewerbe, namentlich Keramik; die verblüffende Kaminverkleidung von Wrubel, der Spiegel und die Waschtischwand von Golowin, die Sachen und Sächelchen der Moskauer Firma Marmontoff. Dieser Blick in die Kunst Rußlands ist nicht wenig anregend. Als plastisches Füllsel sind schließlich kleine Bronzen und Gipse von Hermann Hahn (München), darunter eine frappante Tänzerin, und von Szymanowski (Paris) verwendet. Alles in allem eine Ausstellung von ausgesprochener Eigenart, die das Publikum stark beschäftigen wird.

(21. November 1901.)

Aus der Sezession.

Das zwölftemal ladet die Sezession die Wiener zu sich. Und wieder bietet sie ihnen das, was in letzter Analyse doch die Hauptsache ist: etwas anderes. Es ist diesmal eine echt winterliche Ausstellung, in der die weiße Note mannigfach angeschlagen wird. Eine nordische Ausstellung, mit viel Schnee und Eis, mit einem Klima voll heller Reflexe. Norwegen, Schweden, Finnland, Rußland — dazu die Schweiz, aber die Gegend des Montblanc, auch wieder des weißen Berges. Gleich wenn man den weißen Mittelsaal betritt, hat man die Augen voll neuer Eindrücke. Gegenüber hängt, die große Wand beherrschend, ein Bild von Ferdinand Hodler, dem in Genf wohnenden Berner. Ein mächtiges, weißes Bild, trotz aller anderweitigen Farbenspuren, die es durchsetzen. Sogar ein lilienweißes Bild, durch das eine unbestimmte Heiligkeit weht. Man sagt sich unwillkürlich: Das ist ja ein modernes Altarbild. Wie müßte das wirken vom Hochaltar einer modernen Kirche herab, weithin durch den Raum sichtbar, durch den Raum schallend gleichsam, als weiße Harmonie. Vor alters, in byzantinischen Zeiten, hatte man diese Empfindung. Nur führte man das damals in Mosaik aus. Unwillkürlich stellt man sich Hodlers Szene mit den sechs Engeln und dem knienden Kinde, dem „Auserwählten“, als Mosaik vor. Der Parallelismus dieser sechs weißen Gestalten, die zu dem auserwählten Kinde niedergeschwebt sind, könnte sich auch fortsetzen, um eine ganze Basilika herum, als Fries,

wie in San Apollinare Nuovo zu Ravenna, wo die weißen, fast identischen Figuren als feierliche „Theorie“ (Umzug) den geweihten Raum umschreiten. In Hodlers Bildern ist Sehnsucht nach Monumentalität. Ihn hungert nach Mosaik- oder wenigstens Freskotechnik. Er ist ein Freskant, den die Zeit brach liegen läßt. Und dabei ist er doch durchaus modern. In all dieser Stilisierung von Landschaft und Menschengestalt ist Erfahrung aus dem lebendigen Leben, Zug um Zug aus einem persönlichen Wesen, das sich zu raten aufgibt. Dieser Archaismus von heute, den man als eine Entrücktheit in eine Art Jenseits, nämlich die Vergangenheit, auffassen muß, ist durchdrungen von einer seltenen Kenntnis des menschlichen Körpers, von einer seltenen zeichnerischen Energie. Franzosen werden das Bild gelehrt nennen. Man sehe nur die sechs weißen Gewänder, wie sie bis auf die Erde herabreichen, senkrecht, sechs weißen Säulen gleich, aber jede anders in Falten und Brüche gelegt, mit einer ganz sensitiven Lust an der thematischen Verarbeitung des Draperiemotivs. Übrigens, schon dieses bloße Schweben im Raume ist ganz modern. Erst bei Gustave Moreau und Burne-Jones wird so mystisch, mit gelösten Gliedern, geschwebt. So gewichtslos, daß man sieht, die Figuren sind nicht schwerer als die Luft, in der sie einhertreiben, bewegungslos, der reine, werkzeuglose Wille ihr Motor. Natürlich „wirbt“ ein solches Bild nicht. Es heischt keinen Beifall; wer es empfinden kann, wird es empfinden. Und noch mehr vielleicht das andere Bild Hodlers: „Der Frühling.“ Ein Mädchen und ein Knabe, zwei Knospen, die morgen aufbrechen werden, in grünster Natur, die sich mit dem Gold der ersten Wiesenblumen durchwirkt. Voll Ahnung beide, voll Erstaunen über das Wunder, das sie nicht zu nennen wissen, das auch keinen Namen hat. Rührend und . . . ornamental. Ein dekorativer Fleck von rücksichtsloser Schönheit. Man denke sich das als modernes Glasgemälde. Es ist der Traum von einem solchen, das Suchen im Traume. Vielleicht wird der Künstler einst wirklich eine moderne Kirche auszuschmücken haben. Alle derartigen Sachen sind ein Drängen nach diesem Ziele hin. Die Ahnung des modernen Kirchenbildes, das dreißig Jahre lang auf massenhaftem Papiere geleugnet worden ist. „Wir glauben nicht mehr hinreichend“, hieß es. Jetzt zeigt es sich, daß wir doch glauben, aber auf unsere Weise.

Es ist willkommen, daß auch Hodlers Bildnis ausgestellt ist, von Kuno Amiet aus Solothurn. Dieser jetzt so modern einherkommende Künstler ist in Paris gebildet, und zwar bei sehr akademischen Meistern: Bouguereau und Robert-Fleury. Einer der vielen, die aus der alten Schule gesprungen sind. Auch bei den Skandinaviern wimmelt es von solchen befreiten Naturen. Der Kopf Hodlers ist voll Stimmung, besonders die Augenpartie mit dem Blick eines Menschen, der tief mit sich selbst beschäftigt ist. Als Hintergrund dient dem Kopfe ein historisches Gemälde des Dargestellten. Schreitende Beine in mittelalterlichem Kostüm scheinen durch die Luft zu zucken. Es blitzt gleichsam um ihn her. Seltsam, aber es hat Sinn. Andere Bilder Amiets sind „Der Kranke“ und „Mutter und Kind“. Das erste, das in Paris und München war, ist eine schwermütige Harmonie von

stumpfen Farben, die in dieser Tiefe nicht oft zusammenkommen. Ein bleiches krankes Profil ist der einzige Lichtpunkt(!) darin. Die Mischung der mancherlei Grün und auch die Muster der ärmlichen Kleiderstoffe geben einen Zusammenklang von merkwürdiger Trostlosigkeit. Dafür ist „Mutter und Kind“ eine helle Symphonie der Freude. Der grüne Anger schwimmt förmlich in Gold, er ist so durchwuchert von gelben Butterblumen, daß sie in der Perspektive zu ganzen Strömen von Gelb werden. Das Kind sogar hält in jeder seiner kleinen Fäuste eine saftige gelbe Blume. Die Mutter trägt helles Rosa und darauf liegt heller Sonnenschein. Alles atmet Licht und löst sich in farbigem Schein. Dabei ist die Szene mit breitem, saftigem Pinsel hingesetzt, nichts Putziges, Tändelndes daran, gesunde Arbeit eines Genießers der schönen Schöpfung. Der dritte Schweizer ist Alexander Perrier aus Genf. Er sieht die Natur ganz anders, er sieht es in ihr unablässig wimmeln und sucht das einzelne, ohne das Ganze zu verlieren. Man sehe das Haar und den grauvioletten Schafwollstoff an seinem hochinteressanten Damenporträt, das in einer Art drückender Föhnstimmung dasteht, oder das Tannengezweig in seiner Landschaft mit dem weißen Stiere. Wieder eine der vielen modernen Arten, analytisch zu malen. In der feinen Zeichnung und der landschaftlichen Empfindung ließen sich Berührungen mit Fernand Khnopff finden.

Die Schweden, denen die anderen Wände des großen Saales gehören, sind noch immer die Franzosen des Nordens, auch in ihrer Malerei. Man grüßte vor allem den Prinzen Eugen, diesen sinnigen Landschafter, dessen Bildnis man auf der Pariser Ausstellung zweimal gesehen hat, von Heyerdahl und Björck; letzterer malte den Maler, der vor einer großen Leinwand sitzt und gerade mit der Kohle ein Bild entwirft. Ein elegantes, modernes Profil, das stark an König Oskar erinnert. Zwei von den drei Landschaften, die Prinz Eugen in Paris hatte, sind hier zu sehen. „Das alte Schloß“ ist besonders eindrucksvoll, mit seinem langen ziegelroten Dach, das so natürlich in das ruhige Grün hineingehört und förmlich seine Stimme erhebt. Unten stilles blaues Wasser, oben eine große weiße Wolke mit violettem Schatten, und dunstige Ausstrahlungen über den blauen Himmel hin, wie sie auch in der anderen Landschaft („Die Wolke“) sich andeuten. Der Prinz hat viel Auge für das Interessante des Motivs (man sehe den sachte hinansteigenden Pfad im zweiten Bilde) und eine sorgfältige, gesunde Technik. Schade, daß nicht auch die blaue Sternennacht, die man in Paris gesehen, hierher gelangt ist. Die schwedischen Schneemaler erregen ein besonderes Interesse. Sie haben die Pariser Methode, aber eine nordische Kühnheit, denn sie leben unter Phänomenen. Man sehe Fjaestad. Sein Bild: „Reif“ gibt das drastischeste Weiß-in-Weiß, aber großartig und einfach, aus dem Vollen heraus. Dann wieder („Mondschein im Frühwinter“) ist ihm aller Schnee ödes, eintöniges Grau. Vielmehr Eintönigkeiten verschiedener Abschattung, perlgrau, taubengrau, filzgrau. Ein offener Wasserstreifen mitten drin spiegelt brillant die Ufer und vorne ist ein unerklärliches Sprühen, der Künstler malt tatsächlich das Glitzern

des Eises. Aber er kennt nicht nur den Schnee. Sein „Nach dem Regen im Walde“ schildert andere Verzauberungen. Diese triefnassen Buchenstämme mit ihren Moosflecken sind getigert und schlangenartig gefleckt, die gefleckten und gestreiften Böschungen sehen aus, als lägen Leoparden und Panther auf der Lauer. Es ist ein Märchenwald, in dem es spukt. Und wieder anderen Schnee malt Jansson; schmelzenden Frühjahrsschnee und dann die „Winterwege“ über den gefrorenen Mälarspiegel bei Stockholm, dieses schnurgerade Kreuz und Quer in einem Weiß, das keines ist und über dem alles Gebrodel des Nordhimmels dämmert. Das nämliche Motiv malt der Künstler auch ohne Schnee, mit Gasbeleuchtung, am Himmel ein Morgen- oder Abendrot, mit dem dicken orangegelben Strich über die ganze Stadt weg, die düsterbunte Phantasmagorie des Alltags. Auch Bruno Liljefors, der hier Wohlbekannte, malt gern blendenden Schnee, mit nordischem Getier staffiert. Diesmal aber ist es der rosig schimmernde Schnee der Eiderdaunen. Sein „Eidervögelstrich“ ist ein großes Bild, mit einem harten, grünen Meer, über dessen Wogenkämme der Vogelschwarm streicht. Wie Schaum dieser langen Wogen, blendend, glitzernd, zerstiebend sogar; die Modernen wissen dieses Zerstieben zu malen und das Husch-husch der einzelnen Flügelschläge, deren Deutlichkeit sich gleich wieder zu allgemeinem Geflatter verwischt. Unter den Figurenbildern ist die Szene „Am Herde“ von Richard Bergh besonders anziehend. Whistlersche Methode, schlanke dunkle Gestalten im Schummer einer Stube verdämmern zu lassen, aber mit großer Feinheit in Ton gesetzt. Das Gegeneinander der rötlichen und grünlichen Werte ist sehr duftig geraten. Karl Wilhelmson bringt vier Mädchen in freier Luft, ein Damenporträt mit Interieur und eine Kirchenszene. Er ist ein viel versuchender und manches treffender Künstler, der von Anders Zorn gelernt hat.

Unter den Norwegern regt es sich sehr modern. Edvard Munch ängstigt das Publikum durch sein Bild: „Angst.“ Da ist eine Menschenmenge, die auf den Beschauer zuzudrängen scheint. Man unterscheidet zehn Gesichter, alle bleich, mit entsetzten Augen, von Angst verzerrt, karikiert. Carrièresche Art und Weise, verwischend zu gestalten. Aber der Künstler macht ihre Angst auch symbolisch sichtbar, er macht aus der Angst ein Ornament. Das Wasser hinten, der feurige Himmel, alles wogt in Wirbeln durcheinander. Der Angstrausch dieser Gehirne überträgt sich in ihre Umgebung und löst diese in farbige Empfindungslinien auf, die sich unheimlich durcheinander schlängeln, ineinander knäueln. Carrière mit Toorop. Ein feiner Realist ist Erik Werenskiold, an dessen Ibsen- und Björnsonporträts sich mancher erinnern wird. Hier hat er andere gute Bilder. Einen feinen, schlauen Bauerntypus, ein Porträt der Malerin Kielland und besonders das interessante blonde Mädchen aus Paris, im rot und grau geblumten Schlafrock vor hellem Grunde. Ein durch und durch blondes Bild mit delikaten Eigenschaften, als ginge weicher Fleischton durch das Ganze. Auch hier freilich Whistlersche Spuren. Sehr ansprechend sind noch drei Bilder von Christian Krohg. „Die Ermahnung“, eine unmittelbare Naturstudie, von besonderer Frische.

Dann die Finnen. Hier sind zunächst einige Berühmte aus schon halbvergangener Zeit. Wer kennt nicht Albert Edelfelt, diesen Pariser mit der feinen, gesitteten, gedämpften Naturbehandlung der achtziger Jahre? Den Parisern ist er noch immer der Finne par excellence. Auch Eero Jaernefelt steht mit seiner vorzüglichen gelb gesprenkelten Herbstlandschaft noch ein wenig auf dieser Seite. Jetzt schlägt man schärfere Töne an und führt eine persönlichere Hand. Man sehe die Landschaften Axel Galléns („Der Specht“ und anderes). Da ist eine Frische, die fast wehtut und die man dennoch liebt. Er hat sich nicht mit einem Ruck zu ihr ermannt. Die liebenswürdige Szene „Mutter und Kind“, aus seinem eigenen Hause, 1891 datiert, berührt wie etwas sanfterer Anders Zorn. Die rosigen, goldigen Töne von Blondheit, feinem Linnen, Fichtenholz und Antiquitäten weben sich da wohlig zusammen. Seitdem sind zehn Jahre Naturstudium verflossen und die Hand ist ausgeartet, wie die Gegner sagen werden. Man sieht deutlich den Weg. Sein großes Bild des Imatrafalles im Winter (1893) ist schon packend. Zwischen starrendem Weiß mit blauen Eisrändern schießt das trübe Wasser entlang, wirbelnd, schäumend, in stetem Zerstieben. Aber dieses Zerstieben ist in einer Studie noch viel elementarer dargestellt. Das ist eine vollkommene Auflösung, in der die einzelnen Farbennoten hüpfen und tönen, ein wilder Gesang der Natur. In den Figuren faßt er sich auffallend straff zusammen. Das treffliche Porträt des Schauspielers Rittner (1896), in feuriger Beleuchtung, ist doch mehr ein morceau der Schule, dem die sezessionistische Einkleidung — es ist sogar mit blauen Spiralen des Zigarrendampfes umringelt — mehr äußerlich anhaftet. Sehr interessant, wenn auch nicht auf sinnlichen Reiz angelegt, sind die Szenen aus dem nationalen Heldenlied „Kalewala“. Der Name klingt auch dem Gebildeten fremd; in Ungarn weniger, wo die finnische Verwandtschaft so weit geht, daß es sogar eine in gemeinsame Mythologie zurückreichende Redensart gibt: „Aus Ukkos Becher trinken.“ Diese Malereien Galléns schildern eine barbarische Zeit, die von einer harten Natur bedrängt ist. Die Farbenskala ist dumpf, die Stimmung meist freudlos. Alles trägt das Gepräge einer strengen Einfachheit. Auch die Malweise, auf grobem Grunde, gemahnt an primitive gewebte Bilder. Sie haben entschieden epischen Stil, sogar Märchenstil, so in der Szene, wo der tote Lemminkainen, der Jüngling mit Haar und Bart aus echtem Gold, eine chryselephantine Erscheinung aus steinzeitlicher Phantasie, von seiner Mutter beklagt wird. Dabei fehlt es nicht an frischen, lebendigen Zügen, wie in der Skizze zu dem Wandbilde: „Kullerwo zieht zum Kampf aus,“ wo Roß und Reiter, wie sie unter dem schönen Sternenhimmel in den Kampf ziehen, ein bei aller Melancholie schneidiges Temperament haben. Dieses Bild schmückt ausgeführt das Studentenheim zu Helsingfors. Andere finnische Bilder stammen aus dem dortigen Museum und sind zum Teil aus der Millionenstiftung des Herrn Antell erworben. Es ist ein starker, patriotischer Drang nach Kultur in jener entlegenen Welt. Die Abgesandten der Sezession haben mit diesen Erwerbungen für ihre Ausstellung zugleich ein gutes Beispiel gegeben. Noch andere

namhafte Finnländer sind mit guten Bildern vertreten. Pekka Halonen wird besonders geschätzt. Sein schneereiches Winterbild ist nicht zu übersehen, seine große Szene: „Wegbauer in Karelen,“ mit trefflich studierten Figuren, hat Puvis'sche Auffassung. Eine Dame, Helmi Biese bringt eine interessante Winterlandschaft, mit einer gefrorenen Stille in Wasser und Land. Simbergs Bildnis seiner alten Tante ist mit allen seinen Falten wie in Holz geschnitten. Es ist übrigens bemerkenswert, wie viele Finnländer in Paris goldene Medaillen erhalten haben. (23. November 1901.)

Aus der Sezession.

Die Ausstellung der Sezession fährt fort, das Publikum ganz wesentlich anzuregen. Sie ist eine Stätte des Gedankenaustausches geworden und hat schon manche Bekehrung gesehen. Die Wiener haben sich da an viel Ungewohntes gewöhnt und sogar gelernt, sich für das leidenschaftliche Wollen und Wagen der Suchenden zu erwärmen. Wie neu, daß jetzt Rysselberghe, Hodler und Toorop in Wien gekauft werden. Für Hodler freut es uns ganz besonders, und anderseits für den Kunstfreund, der dessen vielbefehdeten „Auserwählten“ erworben hat. Das Niveau des rein künstlerischen Empfindens ist doch in Wien erstaunlich gestiegen. Es wäre zu viel gesagt, Hodlers Bild einen „Auserwählten“ für Auserwählte zu nennen, aber gewiß gehört eine Art Beruf dazu, sich mit ihm einzulassen, ihn gar zu genießen. Die esoterischen Genießer sind im Auslande zahlreicher. Wer je um Tooropsche Bilder für eine Ausstellung geworben hat, weiß es. Das meiste ist in Privathänden und die Besitzer sind kaum zu bewegen, sich von gewissen Bildern zu trennen, die sie jeden Tag sehen wollen, sie durchmusternd, an ihnen herumratend, sie in vertraulichem Verkehr auslernend. Was daran von spleenigem Tic sein mag, ist nicht nur verzeihlich, sondern überaus schätzbar. Die Kunst hat zu allen Zeiten um etwas „holden Wahnsinn“ gefleht, für sich und ihr Publikum. In welche lahme Ebenerdigkeit geriete sie ohne die Fähigkeit zum Horazischen „desipere“.

Auch die russische Abteilung bringt manches Überraschende. Die Malerei wird im allgemeinen die westlichen Einflüsse wenig verleugnen und der internationalen modernen Strömung folgen, als deren Ausdruck die treffliche Zeitschrift „Mir Iskustwa“ (die Kunstwelt) gelten darf. Und dennoch hat sie bereits einen nationalen Zug, wie man ihn in der vorhergehenden, Repinschen Epoche trotz ihrer nationalen Stoffe noch nicht bemerkt. Sie schreitet vom Russischen zum Moskowitischen fort. Selbst ein Blick in eines der soeben eingetroffenen Kinderbücher von Maliutin (jetzt Schulleiter in Smolensk) läßt es erkennen. In das Puschkinsche Märchen etwa, wo die ganze Welt, Häuser und Menschen und alles, dick mit Gold geründert ist. Das Byzantinische schlägt durch und durchsetzt sich seltsam mit halbasiatischen Elementen, einer barbarischen Phantastik. Man sehe auch die kleinen farbigen Märchenillustrationen von Helene Polenoff,

deren Verlust man in Rußland nicht wenig beklagt. Sie war eine jener aufgeweckten und aufgeklärten russischen Damen, die im Hungerjahre 1891 dem Volke ein neues Brot schaffen wollten, das eigentlich ein altes war. Sie stifteten Kunstschulen für das Volk, wo das Sticken und Schnitzen in alter volksmäßiger Weise wieder gelehrt wurde. Ganz wie in Siebenbürgen die prächtige Kolotaßeger Bauernstickerei und im Torontaler Komitat die Teppichwirkerei wieder belebt wurden. Die Stickschule im Dorfe Solomenka, die Schnitzschule auf dem Mamontoffschen Gute bei Moskau und andere solche Anstalten wurden zum Segen für weite Kreise. (In Österreich sind diese Kunstbelebungen bekanntlich älter und längst durch die Regierung systematisch betrieben.) In der Ausstellung findet sich so manche interessante Frucht dieses Strebens, wie die Teppiche der Frau Marie F. Jakuntschikoff, die eben die Art von Solomenka vergegenwärtigen. Das Haus Mamontoff in Moskau ist ein Mittelpunkt dieses nationalen Kunstgewerbes, in dessen Dienst auch bedeutende Künstler wie Korowin, Golowin, Wrubel getreten sind. Die Keramiken dieser höchst merkwürdigen Meister erregen hier mit Recht besonderes Aufsehen. Sie sind in Erfindung, Stilisierung und Farbengebung durchaus eigenartig und haben auch in der Technik ihre eigenen Virtuositäten, z. B. die brillante Verwendung des Metallglanzes, der an maurisch-spanische Herrlichkeit erinnert. Das keramische Hauptstück ist Wrubels Kaminverkleidung, die schon den Eindruck einer kleinen, überreich geschmückten Kirchenfassade mit doppelter Bogenpforte macht. Im Giebel sieht man zwei weiße Tauben mit Mädchenköpfen, auf denen bunte Brautkronen sitzen. Aus dem äffenden Wirrwarr des Wanddekors aber lösen sich, wenn man recht forscht, zwei große Gestalten: ein Krieger im Kettenpanzer auf feurigem Schimmel und ein Mann in weißem, mit großen Sternen gemustertem Kostüm. Hinten geht in seltsamem Kupferglanz die Sonne auf und schießt lange und kurze Strahlen umher. Aber man sieht die Wand gar nicht figural an, sondern läßt das Auge lieber von diesem tollen ornamentalen Rummel verwirren, der doch in eine bestimmte starke Harmonie zusammengeht. Auch als Einlagematerial in Holz ist die Majolika verwendet, bei einem großen Spiegelrahmen. Die einzelnen Gefäße und Figuren bleiben an exotischer, fast schon chinesischer Phantastik nicht zurück. Sie haben oft etwas Götzen- und Fetischartiges, das Ornament einen Amuletstil. Dabei ist manches ebenso überzeugend als überraschend, z. B. die dunkle Majolikafigur einer Frau, die fast ganz in ihr rötliches Haar gehüllt ist.

Unter den Malern vermissen wir Maliawin, der, in der Heimat anfangs verhöhnt, sich in Paris und Venedig einen Weltnamen gemacht hat. Jetzt wird sich auch das russische Publikum zu ihm bekennen müssen. Aber eine Anzahl anderer Maler ist ebenfalls des Kennenlernens wert. Vereinzelt tritt auch hier das frühnationale Element auf, namentlich bei Nikolaus Röhrich, der bis in die alte Moskowiter- und Warägerzeit zurückgreift. Er liebt es, diese in Farben zu setzen, die teils an altbyzantinische Emails erinnern, wie das schwarzblaue Meer und die grünspanigen Hügel und die Purpur-

segel auf dem großen Bilde: „Aus der Heidenzeit“, wo freilich die hohen, holzgeschnitzten, buntbemalten Götzenbilder und der Rest doch aus der westlichen Technik geholt sind. Und westlich ist doch eigentlich auch der Goldgaleerenprunk des altrussischen Flottenfürsten, der da siegreich aufzieht; Turner und Gustave Moreau treffen da irgendwie in Moskau zusammen. In den Landschaften ist die russische Note oft schon von der Natur selbst angeschlagen. Man ahnt den sibirischen Norden aus Korowins Friesbildern heraus, wo bei photographisch scharfer Naturbetrachtung die Farbe eine Stilisierung in zwei oder drei ruhigen Tönen ist. Die Landschaften von Demloff, Purwit, Somoff („weiße Nacht“), Lewitan lassen wenigstens den Himmelsstrich erkennen. Der ungewöhnlich farbenreiche Schnee deutet jedenfalls auf ein Schneeland erster Ordnung und der Pflanzenwuchs gibt weitere Merkmale. In dem verstorbenen Lewitan lernt man einen Mann der starken, einfachen Stimmungen kennen, die auf wenige, aber bezeichnende Elemente zurückgeführt werden. Sein graues Seebild mit dem so sehr horizontalen Horizont und die studienhafte Abendlandschaft „Das Gehöft“ sind dafür charakteristisch. Somoffs hellgrüne Augustlandschaft mit dem in weißen Einzelwellen flimmernden Teich ist etwas wie russischer Thoma; das Pärchen, das sich darin umarmt, könnte in Turgenjeffs Tagebuch eines Jägers vorkommen. Eines der besten Bilder ist das Porträt des jungen Malers Bilibin, von Boris Kustodieff. Es hat jene gewisse Art russischer Seele, die der fremde Leser von melancholisch-schwärmerischen Stimmungsbildern aus der großen Steppe unwillkürlich, aber jedenfalls mißbräuchlich, sich als „die“ russische Seele vorstellt. Ein Bild voll Innigkeit und innerer Ähnlichkeit, der Mund mit der müden Unterlippe fällt besonders auf und wenn man fragt, hört man, daß Bilibin ein Stotterer ist.

Mit Jan Toorop haben sich mittlerweile die meisten Wiener abgefunden. Sie haben darauf verzichtet, ihn in Bausch und Bogen zu verstehen, aber sie erkennen den malerischen, zeichnerischen Reiz aller seiner Äußerungen. In seiner jetzigen Ausstellung von 23 Nummern zeigt er sich von sehr verschiedenen Seiten. Mehrere lebensgroße Köpfe (einer Engländerin, eines Greises) bekunden den strengen, vornehmen Zeichner, den die moderne Analyse nur vertieft hat. Ein weiblicher Porträtkopf (Nr. 104) ist auch als Quellenangabe interessant, denn er ist unverkennbar das Modell, auf den ein spezifisch Tooropscher Profiltypus mit spitzer Nase und spitzem Kinn (s. Nr. 107) zurückgeht. Also auch diese scheinbar so unverbürgbaren Erscheinungen schweben über festem Ankergrund. Seine „Seelen am Meeresstrande“ haben doch vor allem Körper. Einige mystische Szenen („Fatalismus“, „Les rôdeurs“), die übrigens zu seinen genialsten gehören, können den Zergliederer und Rätselrater stundenlang beschäftigen. Eine Anzahl von häuslichen Szenen und Landschaften sind pointillistisch zusammengetüpfelt. Solche Punktierkunst ist bei Toorop nicht neu, er war im Gegenteil einer der allerersten, die sich in ihr versucht haben. Als er zum erstenmal die Welt verblüffte, in jener denkwürdigen „Folterkammer“ zu München, brachte er schon

große Szenen dieser Art, aber damals mit wirklichen punktgroßen Punkten, daß alles wie farbiger Sand in der Luft wirbelte. Jetzt hat er sich doch zum Tüpfeln verdickt und in dem großen Gemälde: „Die beiden alten Schiffer“ sogar zur Mosaikarbeit aus lauter einzelnen viereckigen Flecken. Diese beiden alten Männer sitzen still nebeneinander, den Rücken dem Strande zugewandt, wo ein junger Mädchenreigen tanzt und Männer der Arbeit ihres Weges ziehen. Auch dicht neben ihnen blüht rosige Jugend. Sie aber sitzen da, vom Alter karikiert, und haben schon alles hinter sich. Vor sich haben sie nur noch den Tod... und den leidigen Beschauer, der über sie räsonniert. Das ist ihre tragische Idylle. Das stärkste unter den getüpfelten Bildern heißt: „Vor dem Streik“ und hat das dunkle Paris mit der hellen Seine zum Hintergrund. Der Abendschein ruht darauf, wie rote Wolken, die Sturm bedeuten. Der echte Tooropsche Toorop ist das doch nicht; man spürt zu sehr die Neo-Impressionnisten darin und Rysselberghe ist da nicht erreicht. Aber Toorop versucht ja so vielerlei. Seine Farbenszene: „Die Hetäre“ erinnert geradenwegs an Monticelli. Aber er kann auch vielerlei. Das große Triptychon: „Die drei Töchter“ ist ein schlichtes Prachtstück von durch und durch farbigem und doch zartem Tonleben. Es ist wie ein Inbegriff vieler derartiger Bestrebungen unserer Generation, wie er vermutlich nicht so oft gelingt, als einer möchte. Drei ganz junge Mädchen von dreierlei Blond stehen einzeln im Grünen: Anna, Adrienne und Zus. Die Kleider sind blau, schottisch und weiß. Dazu kommen allerlei farbige Interpunktionen: eine gelbe Narzisse in der Hand, drei gelbe Schmetterlinge in der Luft, ein paar rote Handzeichen des Künstlers. Und das ist alles mit einem lyrischen Feingefühl zusammengereimt und durch eine Zartheit des Freilufttones als Gemisch von kolorierter Zeichnung und flüchtig hingepulvertem Pastell zusammengehalten, daß der Eindruck einer „anderen“, nicht minder natürlichen Natur entsteht.

Den beiden Bildern von Albert Baertsoen, welche die Ausstellung enthält, erlassen wir alles Lob. Der Künstler hat ohnehin bei uns gewonnenes Spiel und diese Werke sind allerersten Ranges.

(6. Dezember 1901.)

Die Sezession und das Riesentor.

Eine Abordnung der Sezession wurde jüngst vom Unterrichtsminister Dr. Ritter v. Hartel empfangen und überreichte ihm ein Promemoria, das sich mit hochwichtigen Kunstangelegenheiten beschäftigt. Zunächst erhebt es einen scharfen Protest gegen einen neuen Plan, das gotische Äußere des Riesentores vom Stephansdom im romanischen Stile umzubauen, da es ursprünglich ein durchaus romanisches Tor gewesen sei. Dieses unglaubliche Bauprojekt wird nicht verfehlen, das Erstaunen aller wachzurufen, die sich noch erinnern, wie vor etwa fünfzehn Jahren Dombaumeister Friedrich Schmidt mit dem nämlichen Plane hervortrat, ihn aber glücklicherweise nicht

durchzusetzen vermochte. Er hatte das rundbogige romanische Portal bereits vollständig ausgearbeitet und ließ nichts unversucht, um diese Barbarei durchzusetzen. Wir erhoben damals energische Einsprache gegen diese unglaubliche Verballhornung einer historisch gewordenen und in das Bewußtsein jedes Wieners übergegangenen Bauform. Die Krankheit der Restaurationswut ist so stark, daß sie den Gotiker Schmidt veranlaßte, ein gotisches Portal durch ein romanisches ersetzen zu wollen, nur damit „restauriert“ werde. Wir verwiesen auch damals auf ähnliche gemischte Domportale, wie eines ganz nahe bei Wien in Wiener-Neustadt zu sehen ist. Die Form des Riesentores ist keineswegs vereinzelt, sondern bildet einen Typus der Übergangszeit. Wenn man alle Exemplare desselben umbauen wollte, würde man den echten Gebäuden einen schlechten Dienst erweisen, denn ein neues schulgotisches Tor wäre doch immer nur eine erbärmliche Fälschung. Es ist schon schade, daß es dem Dombaumeister Schmidt damals gelang, die beiden Fenster im oberen Geschoß der Westfassade zu „restaurieren“, d. h. zu verneuen. Er bildete sie natürlich in seiner Weise aus und sie wirken auf jeden Kenner, wie zwei Glasaugen in einem lebendigen Gesicht. In Wien hat man für dergleichen den trefflichen Ausdruck „Verschandelung“. Der Schmidtsche Anschlag ist also mißglückt. Aber unbegreiflicherweise haben in unseren aufgeklärten Tagen andere seinen Gedanken wieder aufgenommen. Nun, der kunstfreundliche Leser mag auch diesmal beruhigt sein. Der Unterrichtsminister erwiderte auf das Promemoria, daß die Angelegenheit des Riesentores im Schoße des Unterrichtsministeriums bereits eingehend beraten worden sei und daß aus denselben historischen und künstlerischen Gründen, die auch in der Denkschrift enthalten seien, die oberste Behörde „glaubte der beabsichtigten umfassenden Umgestaltung der altehrwürdigen, seit einem halben Jahrtausend bestehenden Fassade des Stephansdomes nicht zustimmen zu sollen“. Dieser Bescheid entspricht durchaus den Erwartungen der besser beratenen Kunstfreunde Wiens, die übrigens das Vertrauen haben, an dieser Stelle das richtige Verständnis für unsere Kunstinteressen zu finden. Danach wäre also die Gefahr nochmals abgewendet. Die tiefe Beunruhigung, die solche Velleitäten hervorrufen müssen, verrät sich übrigens darin, daß das Promemoria der Sezession die Riesentorfrage zur Veranlassung nimmt, ein ganzes Sündenregister von Kunstfreveln, vorwiegend Baufreveln aufzurollen, die in Wien und der Provinz noch immer unablässig begangen werden. Die Eingabe betont schließlich als einziges Mittel, aus diesem Zustande der fortwährenden Bedrohung herauszukommen, daß endlich an die Errichtung eines eigenen Kunstamtes geschritten werde, das längst als unabweislich von allen Seiten gefordert wird. Die neuen Argumente, welche die Schrift dafür beibringt, sind nur zu geeignet, diesem Wunsche, der bereits ein Notschrei ist, neues Gewicht zu geben. Jedenfalls ist diese Angelegenheit die wichtigste und dringendste für die nächste Jahressitzung des Kunstrates.

(28. Dezember 1901.)

Ausstellung der Sezession.

Die Sezession eröffnet heute, zunächst für geladene Gäste, ihre dreizehnte Ausstellung. Nach der zwölften, in der man so viele wertvolle Nordländer kennen zu lernen bekam, ist man jetzt mehr en famille. Die Wiener und die jüngsten Münchener füllen die Räume — und es ist doch wieder mannigfaltig und sehenswert. Der Ausstattungskünstler ist diesmal Professor Koloman Moser, dessen besondere Gabe für die Erfindung zweckdienlicher Räumlichkeiten sich neu bewährt. In ornamentaler Hinsicht hat er sich skandinavisch anregen lassen, was sich aber sehr hübsch macht. Als Hauptwerk der Ausstellung dient nichts Geringeres als Böcklins große „Meeresidylle" aus dem Jahre 1887, welche die Regierung in Berlin für die moderne Galerie angekauft hat. Dieses vollwichtige Böcklinwerk, aus der Glanzzeit des Meisters, ist für das böcklinlose Wien ein Schatz, zu dessen Erwerbung man Wien und das Ministerium beglückwünschen kann. Das Publikum wird es jedenfalls mit großer Befriedigung entgegennehmen. Neben diesem Bilde, das dem Eingange gegenüber in passender Inszenierung aufgestellt ist, steht links die Marmorbüste Nietzsches von Max Kruse (Berlin). Ein unheimliches, ergreifendes Werk, das „Zarathustra" in dem ihm eigenen tragischen Lichte zeigt. Als Pendant dazu dient die Marmorbüste der Frau van der Stappen, von einer begabten Wienerin, Frl. Ilse B. Conrat, einer Schülerin Van der Stappens. Von ihr ist auch die große Badende, die man durch die Türe rechts im Nebensaale erblickt. Das übrige im Saale ist Einheimisches, etwa mit Ausnahme der Münchener Otterstedt („weißer Ahorn") und Frisch („weiblicher Akt"), die hier zum ersten Male zu sehen sind und sich gleich als Originale vorstellen. Man sieht hier vor allem acht neue Klimt von unverfälschter Eigenart, meist Landschaften; das Porträt der Frau Dr. Henneberg ist von einem Duft der lyrischen Stimmung, zu dem der unvollendete Zustand sogar noch beiträgt. Hier fällt ferner eine Reihe neuer Marktbilder von Andri auf, die man nicht ohne Ergötzen sehen kann. Besonders reich sind die Österreicher an anziehenden Landschaften. Wir können einstweilen nur Namen nennen: Moll, Myrbach, Tichy, Sigmundt, Bernatzik, König, Jäger, Nowak. Es sind aber noch andere da, sogar... Rudolf Alt. Dieser Altmeister — das Wort klingt schon zu jung für ihn — hat anno 1901 in Goisern die große Hügel- und Baumlandschaft gemalt, die hier Aufsehen erregt. Außerdem sieht man eines seiner besten Bilder, das „Pantheon" aus dem Jahre 1873.

Im Saale links ist München, u. zw. die jüngste dortige Künstlergruppe, die sich „Scholle" nennt. Die Schollenleute sind jedenfalls kräftige Erscheinungen. Sie lieben Spaß und Experiment und sind originelle Techniker. Vom Mittelsaal aus erblickt man schon das große Herbstbild von Eichler, das sich schließlich aus einer Landschaft in einen bequem hingelagerten Mann verwandelt. Glücklicherweise

ist der Spaß auch malerisch hervorragend. Fritz Erler bringt sein großes Triptychon: „Die Pest,“ eine jugendliche Kraftprobe, und eine Dame am Klavier, die als Improvisation in Weiß und Schwarz sehr interessant ist. Adolf Münzers Gartenfest ist eine vorzügliche Dämmerungsstudie, die sich an alte und neue Spanier lehnt; selbständiger ist sein Bild: „Ammen.“ In einer eigenen Abteilung sieht man sieben neuere Sachen von Franz Stuck, darunter die neueste Version seines Furienbildes. Sehr bemerkenswert sind ferner die Porträts des Breslauers Spiro; darunter das des Prof. Muther. Auch die Plastik bietet Sehenswertes. So den prächtig montierten Globus für Nikolaus Dumba, von Prof. Hellmer, und die reizenden Porträtstatuetten aus glasiertem Ton von Luksch. Mehrere Serien moderner Graphik verdankt man Orlik (Früchte seiner Japanreise) und anderen. Die Märchenbilder Liebenweins zeigen einen bedeutenden Fortschritt. Vergessen wir übrigens unter den malenden Poeten Lenz nicht, dessen „Mädchen aus der Fremde“ sehr sympathisch ist, und die atmosphärischen Phantasien Jettmars. Lenz zeigt sich das erstemal auch als Plastiker in der Öffentlichkeit; sein großes geschecktes Pferd läßt ahnen, daß es nicht das letztemal sein wird. Auch das junge und das jüngste Kunstgewerbe ist reichlich eingestreut. Wir deuten nur in Eile auf den schönen Gobelin der Geschwister Rothansl und das eigenartig logische, silberne Eßgerät Prof. Hoffmanns hin. Der begabte Nachwuchs der Kunstgewerbeschule bringt weiteres zu allerlei Zwecken, in verschiedenen Manieren. Das Ganze gibt eine ungewöhnlich vielseitige und unterhaltende Ausstellung.

(1. Februar 1902.)

Böcklins „Meeresidylle“.

Sezession.

Das Hauptwerk der Ausstellung ist Böcklins „Meeresidylle“. Der erste Blick des Eintretenden fällt auf das Bild, das in seinem eigens gebauten Rahmen wie eine Welt für sich berührt. Ein großes viereckiges Fenster auf die Böcklinwelt hinaus. Auf sein dunkles Meer, das lachende und drohende zugleich, und auf das harmlose Treiben seiner Seemenschen, die sich unbelauscht glauben, sonst würden sie ja sofort in die Tiefe fahren, wie andere Seekälber und Seekühe. So ist's, wenn der Deutsche gen Süden fährt. Sein Blick ist gewohnt, durch dicke Nebel zu dringen, also schaut er durch dünne Luft und dünnes Wasser weiter als dort Geborene. Auch Dürer macht dann sein „Meerwunder“. Und die deutsche Regierung sendet Schiffe in die Südsee, um ihren Grund nach anderen lebenden Meerwundern abzusuchen. Aber nur einem Böcklin laufen gleich ganze Tritonenfamilien ins Netz. Da sonnt sich just eine auf der dunkeln, mit rotem Fucus überwucherten Klippe. Sonnt sie sich? Ihr ist das Sonnenschein, wir ängstlichen Menschlein sehen nur eine gewalttätige Regenbö über den Himmel jagen. Hinten rechts ist der Schwall

gerade niedergebrochen ins allaufnehmende Meer, so im Vorüberjagen, ein kleiner Teifun — Kinderspiel für Meermann und Meerfrau und ihre Kinder. Woran wir zugrunde gehen, ist ihnen noch schön Wetter. Kinder dieser Elemente, ewig wie sie. Man merke: ist nicht diese fucusrote Klippe das leibhaftige Helgoland? Mit steilen Wänden, oben die Tafel, die immer schmäler sich hinzieht, wie ein ungeheures Klavier aus rotem Gestein. Nun denke man sich die Insel Helgoland als solches Ruhebänkchen im Meere, von Tritonen der entsprechenden Größe umspielt. Seekindlein, größer als der größte Leuchtturm, Mama Seejungfer anderthalb Kilometer lang hingestreckt, bäuchlings, auf jener steinernen Ruhebank vor (das heißt über) ihrem unterseeischen Hause. Das ist die ungeheure, urweltmäßige Phantasie Böcklins. Das alles spielt da hinein. Und zugleich die germanisch gemütliche, bürgerlich kleinstädterische Familienstimmung. Papa, Mama, zwei Würmchen; als Babies gelten sie noch nicht, dazu ist die Bildung zu gering. Denn es sind Urwesen, lange vor der Steinzeit; sie haben noch nicht einmal Pfahlbauten. Unverfälschte alemannische Meerfauna aus der Zeit Kronos' und Böcklins. Wasserwesen durch und durch. Man erkennt es schon an dem unglaublichen Griff, mit dem die Mutter ihren Säugling festhält. Zwischen seinen strampelnden Beinchen durch mit ausgespreizten Fingern mitten in die Weichteile des Bauches hinein, tief hinein. Natürlich; die Leute sind alle naß und glitscherig, das Baby würde ihr ja sonst entgleiten. Dieser Griff allein sagt mehr Nasses, als alle die einzelnen Wassertropfen, mit denen die Leiber im Lichte beperlt erscheinen. Und dann zeigt dieser Griff, daß das keine Menschen sind, sondern etwas weit Dauerhafteres. Kein sterblicher Säugling würde diese tief eingreifende Behandlung, diese Massage der Unterleibsorgane vertragen. Und dazu hängt der Kopf nach unten, und das Kleine befindet sich ganz wohl dabei. Ja denen schadet nichts. Die sind Salzwasser gewohnt. Wie sich das lange triefnasse Haar der Mutter an den hingestreckten Körper schmiegt. Es ist dem Seetang verwandt, wie diese Meermenschen den Meertieren, mit denen sie verkehren. Die Bewegung, mit der die Tritonin ihren Kopf seitwärts reckt, ist die nämliche, mit der der Seehund ihres Mannes (sein Seepudel, oder Seeteckel), den er so am Ohre heranschleppt, aus den Fluten taucht. Eine echte Böcklin übrigens, diese Tritonengattin und -mutter, ganz das Gesicht seiner Kleopatra und so vieler anderer, hinter denen allen die Gattin des Künstlers steckt. Solchen Wesen schadet nichts. Dieses fleischige Fleisch voll ungebrochener, unversiegbarer Mütterlichkeit ist so animalisch, daß es schon ans Heroische grenzt. Und der zottige Gatte, der die Gruppe überragt, ist von dem nämlichen ungeschlachten Gefüge, ein wahrhaft biederer Klumpen übrigens, an dem Darwin noch die Stellen nachweisen könnte, wo vor hunderttausend Jahren die Flossen gesessen. Nichts schadet diesen Leuten, nicht einmal die mörderischen Verzeichnungen, in denen der Künstler sich mit Wonne ergeht. Phantasieleiber von einer unorthographischen Lebensfülle, die Abweichungen schafft, wie die Natur selbst. Das kleine Mädel, das hinten emporstrebt, mit dem köstlichen fünfjährigen Blondkopf auf dem höchstens zwei-

jährigen, anatomisch unmöglichen Körper, dieses barock liebenswürdige Kaulquäppchen von einem Weiblein, hätte Böcklin an jeder Akademie unmöglich gemacht. Oder die zwei großen Zirkelschläge, die den Kontur des rechten Frauenarmes bilden. Das gehört alles zum Böcklinismus Böcklins. Das Bild ist vom Jahre 1887, in welchem Gustav Floerke („Zehn Jahre mit Böcklin“) schrieb: „Es ist eine Freude, Böcklin jetzt im Atelier zu sehen. Nur noch giudizio. Wie er so vor seinen großen Bildern steht und abwägt. Die letzten Dezimalstellen ausgleichen — überlegen: welche Dummheiten muß ich stehen lassen, um anderes, Wertvolleres zu erreichen — das ist so jetzt seine Hauptarbeit.“ Ihm kommt es auf jene Kleinigkeiten, jene „Dummheiten“ nicht an. Ihm ist die Hauptsache an diesen „Tritonen, Meermenschen mit dem Seehund“, wie er das Bild nennt: „Lauter kluge, bewußte Gegenbewegungen in diesen Geschöpfen, die da zu einem Bilde zusammenstehen.“ Ihm ist jedes Kunstwerk vor allem ein künstlerisch gestalteter, d. h. in seinem inneren und äußeren Sinn vollkommen erklärter und einleuchtend gemachter „Kontrast“. In Linie, Farbe, Massen, Raum. Das ist die geistige Formel, die er augenfällig machen will. Was verschlägt es, ob da ein Muskel sich anatomisch richtig ansetzt? „Das ist mir ein schöner Künstler, Schöpfer: wenn er einen kleinen Finger braucht, muß er warten, bis die Lina Zeit hat.“ Man sehe einmal diesen Seehund, der so echt seehündisch hinter seinem Herrn her ist. In welchem Aquarium mag ihn wohl Böcklin studiert haben? Gewiß im Tiergarten zu Antwerpen, wo die Seehunde eine Hauptrolle spielen. Ach nein, er gibt selber Auskunft: „Der Seehund — oh, der wird ganz schön apfelartig. Ich habe mal als Schuljunge so einen Tornister gehabt, der steht mir ganz vergnügt und lebendig vor Augen.“ Also dieser Seehund ist eigentlich, von Hause aus, ein Tornister, eine Schultasche von Anno dazumal. Als Böcklin einen Seehund brauchte, fiel ihm ein Tornister ein, er malte diesen ... und hatte jenen. Was sagen dazu die sogenannten Realisten? Worin besteht also der eigentliche Realismus, das Aussehen wie die Wirklichkeit, die Wirklichkeit in der Wahrheit? Alles Illusion. Und Suggestion. Nicht in den Sachen, sondern im Künstler liegt die Naturwahrheit. In der Welt, die er sich auf seiner Leinwand schafft und die ihre eigenen Lebens- und Wirkungsbedingungen hat, muß die Schultasche wie ein Seehund wirken. Eine Studie nach einem wirklichen Seehund könnte ebensogut für eine Schultasche angesehen werden.

Und ebenso ist es mit dem Meer. Mare Böcklinianum, das ist nirgends auf dem Globus vorhanden, und es „ist“ doch, ist mit einer Nachdrücklichkeit, einer schwellenden, wogenden, schäumenden Urkraft, daß man die keimstrotzende Urmutter fühlt. Wer hat nicht immer wieder den Schaum des Böcklinschen Meeres betrachtet, mit dem Kneifer untersucht, bewundert? Dieses Geringel von geplatzten Luftblasen, diese Mondlandschaften voll großer und kleiner kreisrunder Krater, die ineinander rinnen, sich zellenartig ineinander pressen, sich wie Maschen einer Handarbeit, einer Spitze dehnen, sich verziehen und umformen, ein weißer Spitzenschleier, der über die dunkel

wechselnden Azure des Abgrunds gebreitet ist. Wie ist das studiert! ruft der bewundernde Naivling aus. Aber der gute Böcklin sagt in seiner göttlichen Aufrichtigkeit: „Wenn ich das Wasser male, dann kommt mir allerlei, so Spielereien, von denen ich nicht mehr weiß, wann ich sie gesehen habe, die mir aber geblieben sind.“ Also auch der Schaum dieses Wassers, dieses köstliche Mousseux, das wie ein Sprühbad auf die Augen wirkt, ist nicht aus der Natur herausphotographiert, sondern das ist „so Spielerei“, er phantasiert mit dem Pinsel, wie etwa mit den Fingerspitzen auf den Tasten seines geliebten Harmoniums. Er spielt sich mit den Wellen, wie seine Tritonen; es sind ihm Seifenblasen ohne Seife. Und nun sehe man es daraufhin an, und folge dem Pinsel, wie er hin und her bürstet, fegt, kratzt, glättet, wie er im Perlmutterschein wühlt, ihn verdünnt und ausspinnt und dann plötzlich ins allgemeine glaciert. Das ist Böcklins „Spiel der Wellen“, zu dem er sich ungeladen einfindet und uns alle freundlich einladet. Kommt alle, spielt mit, wenn ihr noch den ewigen kindlichen Spieltrieb habt, der die Welt aus Nichts geschaffen hat. Und das ist nicht etwa müßige, unberufene „Broderie“ des Menschen, der diese Zeilen schreibt, sondern nur Umschreibung dessen, was Böcklin selbst sagt: „Das vollendetste, innerlichste Kunstwerk bleibt tot ohne die nachschaffende Mittätigkeit des angeregten Beschauers, dessen eigenste Erlebnisse angerufen werden müssen.“ Also ich, du, er, wir alle sind geladen, mitzuschauen und mitzuschaffen, wir sind seine Mitmaler an solchem Bilde. Kein Wunder, daß ihn wieder Richard Wagner einlud, mitzuspielen. Dekorationen wollte er von ihm für seine Opern. Das hätte Böcklin nicht zustande gebracht, denn sein selbsterschaffenes Weltbild füllte ihn so lückenlos aus, daß in ihm jeder fremde Keim zu einem von innen heraus erdrückenden Neugebilde entartet wäre. Seine bewußte Vorstellung und sein eiserner Wille waren die einzige für ihn mögliche Welt.

Die „Meeresidylle“ ist einigermaßen nachgedunkelt, aber das schadet ihr nicht. Es gibt ihr vielmehr den neuen Reiz des Angealterten, ein historisches Licht. Böcklin, bei dem das technische Experiment kein Ende hatte, malte damals (1887) mit einem Malmittel, das er aus Bernsteinfirnis und Kopalfirnis mischte. Das seien „fossile Harze“, die einzig brauchbaren. Ein Jahr später malte er bereits mit „jetzt lebenden Harzen“, mit Kirschharz und Wasser, nach einem von Lessing mitgeteilten Rezept. Man liest das bei Floerke. Das einzig brauchbare Malmittel hat das Nachdunkeln nicht verhütet. So wie das Bild ist, und bei aller genialen Ursprünglichkeit des Künstlers, hat es doch in Form und Farbe den vollen Habitus seiner Zeit. Es ist Makarts und Lenbachs Zeitgenosse, man spürt die alte historischdekorative Renaissance durch, aber freilich ist sie ein Cinquecento von 1887 geworden und ein Italien von frischer Barbarenhand. Wer nie etwas von Böcklin gesehen, würde es unmöglich etwa in die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts setzen können; und in ein früheres, ein fünfzehntes oder anderes, schon gar nicht.

Das Bild gehörte dem Kommerzienrat Ernst Seeger in Berlin und wurde vom Unterrichtsministerium um 80.000 Mark erworben.

Wenn jemals Geld gut angewendet war, so ist es diese Summe. Eine deutsche Kunststadt ohne Böcklin ist undenkbar, dieses Element durfte in unserer Luft nicht länger fehlen. Und gerade jetzt ist in Deutschland eine sogenannte Konjunktur, die es möglich macht, einen Böcklin, der den ganzen Böcklin in sich hat, zu erwerben. Das wird wieder vorübergehen. Wo ist die gute alte Philisterzeit, als Baron Schack seine Galerie anlegte, er selbst ein Philister und doch von einer gewissen halb ästhetischen, halb geschäftlichen Unruhe erfüllt, die ihn nach Böcklin, Lenbach und Feuerbach greifen ließ. Für die „Villa am Meer" bezahlte er Böcklin 1000 Gulden, für die große „Seeschlange", diese Offenbarung der modernen malerischen Selbstherrlichkeit und des Naturrechts der modernen Phantasie, gab er 3000 Gulden. Alle übrigen Böcklins seiner Sammlung kosteten ihn nur „Hunderte". In dem ganzen wunderbaren Böcklin-Märchen ist dies einer der unglaublichsten Züge.

(2. Februar 1902.)

Miß Duncan in der Sezession.

Der Name Miß Duncan geht seit einigen Tagen durch die Blätter. Notizen berichteten über ein Privatissimum, das sie im Hotel Bristol bei ihrer Beschützerin Miß Loïe Fuller getanzt habe. Vor einem ganz kleinen, sehr geladenen Publikum. Reizend sei es gewesen, und überhaupt ungewöhnlich..... Nun, dieses einemal hat Fama recht gehabt. Miß Duncan war Freitag abends, von zehn Uhr bis lange nach Mitternacht, Gast der Sezession. Der große Saal war halb ausgeräumt, der Böcklin dicht vertan, und ihm gegenüber in aller Hast, nach Ausstellungsschluß, eine Bühne mit terrakottafarbenem Vorhang aufgeschlagen. Diese Farbe haben nämlich gewisse griechische Vasen, deren Zeichnungen oft tanzende Miß Duncans, aber griechische, darstellen. Das hochelegante, ja sogar schon höchst hochelegante Publikum bestand wiederum aus strengstens geladenen Gästen. Herren und Damen, etwa 150 an der Zahl. Auf dem ersten Sitz der ersten Reihe saß der Unterrichtsminister Ritter v. Hartel, bekanntlich in altklassischen Dingen Autorität ersten Ranges. Auch die jüngeren Herren der britischen und amerikanischen Diplomatie waren anwesend. Die Spannung war sehr groß und sie wurde noch größer, als unser Kollege Hermann Bahr sich erhob und Miß Duncans Wort ergriff. Sie hatte die Wohlberatenheit gehabt, ihn zu ihrem Erläuterer zu wählen. Er aber verdolmetschte in seiner sympathischen, leise an den Dingen vorbeigehenden, aber sie im Vorbeigehen mitnehmenden Weise die Gesinnungen seiner schönen Mandatarin. Zu Beginn hielt er einen interessanten Exkurs über menschliche Ekstasen, zu deren Erregern er auch den Tanz der Griechen rechnete. Später interpretierte er aus dem Stegreif die kurzen Aufschlüsse, welche Miß Duncan ihm vor den einzelnen Tänzen anvertraute. Dem Publikum war er sehr willkommen und es spendete ihm lebhaften Beifall.

Miß Duncan erschien... und hatte bereits gewonnenes Spiel.

Sie ist eine schlanke Gestalt, die sezessionistischer aussieht, als sie eigentlich ist. Auch dafür war man ihr sichtlich dankbar. Ihr hübsches, unregelmäßiges Gesichtchen ist nichts weniger als griechisch, aber die anwesenden Altgriechen focht das weiter nicht an. Das dunkle Haar spielte resolut mit, sanft oder wild, wie der Augenblick es brachte. Dazu ein möglichst hellenisches Kostüm aus einem durchsichtigen, gleißenden Etwas, wie Seidengaze; rechte Schulter und rechter Arm frei, und nichts von unnötiger Zivilisation, zu der u. a. auch Schuhe und Strümpfe gerechnet werden müssen. Sie tanzte als griechisches Barfüßele, in sehr weitreichender Bedeutung dieses Wortes. Der Eindruck war ungewohnt, merkwürdig, aber durchaus künstlerisch. Das ganze Wesen der Dame ist so sehr jugendliche Natürlichkeit, naiver Glaube an ihre Empfindung, es ist soviel Unschuld in und an ihr, daß nichts Triviales im Saale aufkommt. Es herrscht Schönheit, ohne Nebengedanken. Ein kleines, absolutes Reich des Rhythmus ist begründet und läßt keine andere Regung zu. Mit Überraschung bemerkte man die andächtige Spannung, die lautlose Stille, die sich in die Zuschauer senkte. Eine neue Möglichkeit der Andacht kündigte sich an; die Japaner kennen diese schon länger.

Eigentliche getanzte Tänze sind es nicht. Eher mimische Aktion, Reihen von Attitüden, die ineinander hinübergleiten und bei denen sich Erinnerungsbilder einstellen. Besonders die erste Nummer, griechische Tänze, war dieser Art. Man erkannte manches schöne Bewegungs- oder Stellungsmotiv, das in griechischen Vasenbildern häufig ist. Sie waren zusammengefaßt in eine Pantomime des Fliehens und Verfolgens, mit schmachtenden und übermütigen Elementen, ohne viel Leidenschaft, mehr Spiel für ruhige Augen. Eine zweite Nummer bezog sich auf Glucks „Orpheus" und sollte Tanz der Genien im Elysium sein. Eine dritte gab eine mimische Wandeldekoration aus Botticelli; die Attitüden bekannter Gestalten dieses Malers, auch mit der entsprechenden Frisur. Diese Nummer schien uns eigentlich die beste. Sie ist etwas Gegenwärtigeres, weniger Ausgegrabenes. Ferner wurde Ariadne getanzt, in bacchischer Hingegebenheit und Aufgelöstheit. Andeutungsweise natürlich, aber doch mit einem hübschen kleinen Feuer, wie es die kleinen Vasenmädchen haben, die auch Maß halten, weil sonst der Topf in Scherben ginge. Schließlich, als die Anwesenden schon gründlich erobert waren, produzierte das Fräulein ein Wagestück. Das, was sie selbst noch nicht kann, was ihr aber irgendwie vorschwebt. Nämlich, sie hat die Vorstellung, daß man jedes Gefühl oder Ereignis in einer Linie ausdrücken könne, wie ja auch die Musik die Klage nicht durch Klage, sondern durch Töne ausdrücke. Sie stellt sich vor, daß sie ihren ganzen Lebenslauf so linear vormimen könnte, auf seine einfachste rhythmische Formel zurückgeführt. Das Weib als Linie. Ein solches Experiment ließ sie denn auch sehen. Sie spielte auf diese Weise den Schmerz. Man gestatte den Ausdruck: sie abstraktifizierte ihn in einer Kurve, die sie anlegte und ausformte, bis zur Vollendung. Ohne Zweifel ist sie ein großes mimisches Talent. Manche ihrer Posen waren ausdrucksvoll und schön. Sie wandte sich damit auch eigens an die anwesenden Künstler.

Wir glauben übrigens nicht, daß wir trotz alledem alles von ihr Gewollte richtig verstanden haben. Aber wir verstehen ja auch den Hegel nicht ganz. Jedenfalls bot Miß Duncan so viel ewig Verständliches, niemals Mißzuverstehendes, daß man sie nicht vergessen wird. Sie hat eine Illusion gegeben, man weiß nicht recht, von was, aber eine reizende Illusion, für die man ihr dankbar ist. Es war, wie Hermann Bahr sagte, etwas wirklich sehr Nettes. Klassisch nett.

Selbstverständlich fand Miß Duncan den wärmsten Beifall. Man trug sie auf den Händen; d. h. es ging so eine gewisse „Linie" durch das Publikum, die nur diesen Akt abstraktifiziert haben kann. Wir trugen sie also auf den Händen und feierten sie in Worten und Seufzern. Noch sehr spät, als die Hundertfünfzig bereits daheim in den Federn, d. h. auf dem Roßhaar lagen, war ein gutes Dutzend entzückter Parteigänger im Sekretariat um die Damen versammelt. Auch einige führende Damen der Wiener Eleganz. Auch diese im Junggesellenstil arrangierte Nachfeier war sehr nett. Erst um halb drei verließen die letzten der letzten die Casa Olbrich.

(6. Februar 1902.)

Sezession.

Es ist viel achtbare einheimische Malerei in der Sezession beisammen. An der Spitze aber stehen einige ganz hervorragende Bilder. Zunächst unbestritten die von Klimt. Der Abstand ist in dieser Ausstellung bequem zu messen, und zwar an den vier oder fünf ganz ähnlichen Nadelwaldmotiven, die durch Zufall da zusammentreffen. Eine Anzahl senkrechter Stämme, scheinbar alle gleich, wie Säulen in einer Kirche, scheinbar ein regelloses Gedränge langer senkrechter Dinge. In der Tat aber durch und durch komponiert, Gruppen und Perspektiven, Raumleben, Luft, Dämmerung. Der reichste, zarteste und auch gewandteste ist weitaus Klimt. Und der poetischeste im malerischen Einfall. Man betrachte in einem seiner beiden Waldbilder, die auf den ersten Blick bloß dunkles Dickicht sind, die zarten Durchbrüche von sonniger Luft. An einer Stelle geht eine ganz schmale, unregelmäßige Lücke herab, wie die Ritze in einer Türe, auch sie immer wieder verlegt und verdunkelt. Durch diese Ritze strahlt die ganze taghelle Landschaft jenseits des Waldes herein: unten das sonnige Gelb der Grashalde, dann die fröhlichen Töne der Hügel, oben die blauen Launen des Himmels. Man spürt den Aufbau einer ganzen hellen Welt hinter dem dunklen Walde. Überhaupt ist Klimt der Meister im Erratenlassen dessen, was außerhalb seiner Landschaft liegt. Er schließt z. B. den Himmel aus, gibt uns aber dessen ganze Wirkung im zerbrochenen Spiegel eines Gewässers, wo er sie auch noch durch allerlei Zufälle der Wasserflora vermannigfachen kann. Auch ein Damenbildnis des Künstlers ist höchst eigenartig. Eine perlgraue Toilette, in deren zartem Falbelwerk silbergraue Ränder ein stilles Gewimmel verüben, schließt sich mit einem Veilchenstrauß und den rosigen Fleischtönen zu einem liedmäßigen

Pianissimo zusammen. Fast möchte man wünschen, daß das Bild unvollendet bliebe; nur um so mehr berührt es wie die Stimmung eines Augenblicks, die kaum empfunden, auch wieder vorbei ist. Man lauscht gleichsam mit den Augen dem stillen Geriesel dieser rosigen und graulichen Töne, aus dem bloß der Kopf in einer dem Künstler eigenen stilisierenden Handschrift bestimmter hervortritt. Die Gestalt sitzt in einem unsichtbaren Lehnstuhl (er ist nämlich noch nicht ausgeführt) und das substilisiert sie noch mehr, sie scheint gewichtslos zu schweben. Auch einiger Aufruhr wird wieder einmal von einem Bilde Klimts erregt. „Goldfische“ heißt es und wurde soeben erst eingefügt, frisch von der Staffelei weg. Eigentlich ein dekoratives Panneau, das in vertrautem Gemach mit seiner Umgebung verwoben sein soll. In einem Ausstellungssaal ist es wie auf die Straße hinausgeworfen. Das Aufsehen ist, als wenn wirkliche Meerweiber über den Naschmarkt gingen. Eine Szene unter dem Wasser, wo Durchsichtigkeit und Verschleierung gleichbedeutend sind. Flottierende Dinge: Undulationen weiblicher Formen, die wie Perlmutter schimmern; rotes Haupthaar, sachte umherwogend, aus geballten Massen zu Ornament sich ausspinnend; kleine weiße Blitze von Zähnen und Augäpfeln her; dicke azurblaue Fäden von unbekannten Seetangarten, die sich spielend niederwärts schlängeln und die Empfindung eines dichten Milieus wacherhalten; dazwischen echtes Gold, wellenweise in das Geflimmer der Tiefe gemischt, oder sind es Goldschuppen schwärmender Fischlein? und links plötzlich ein ganzer goldener Fisch, ein runder Goldkarpfen oder Steinbutt, groß wie eine Tonne, es ist als ginge da unten eine Sonne auf. Das alles ist Flimmer von leichten, weichen, streichelnden Pinselhieben, durcheinander, ineinander, Spiel der Töne, Schwingung der Linien, der Formen, menschliche Arabeske in naiven, üppigen Kurven, die nicht entfernt ahnen, daß die Leute, die so von der Straße hereinkommen und in ihrer Art auch wieder naiv sind, den Sinn des ganzen Bildes in das eine Wort zusammenfassen: Sitzfleisch*). Der Künstler nimmt übrigens das Bild immer wieder auf einen Tag heim, um noch ein wenig daran weiterzuphantasieren.

In den Landschaften der Ausstellung zeigen die Österreicher manchen Fortschritt. Myrbachs große Baumschlagstudie erinnert an das eindringliche Schauen und Wiedergeben Waldmüllers und Alts, bei ganz modernisierter Hand. Tichy, Sigmundt, Nowak, König, Jäger u. a. sind vorwärts gekommen. Moll sucht immer neue Naturgebiete für seine eingehenden Studien. Jettmars Eingebungen haben mitunter die Kraft, den Beschauer förmlich in Mitleidenschaft zu ziehen, wie seine Gewitterlandschaft. Alle überragt freilich ein für allemal der Uraltmeister Rudolf Alt. Seine große Landschaft „Goisern“ ist 1901 bezeichnet. Ein mannigfaltiger Schauplatz mit Hügeln und dichtbelaubten Bäumen, helle Spazierwege mittendurch, und nicht etwa panoramisch gegeben, sondern mitten hineingreifend, hineinsteigend in das lichtgrüne Gewimmel. Er kann

*) Selbst als gröblich symbolisierende Entgegnung auf geifernde Feindseligkeiten wurde das gedeutet.

das noch immer. Und dazu läßt er die leibhaftige Sonnenscheibe durch eine dunkle Baumkrone leuchten, die vor ihrer Kraft in Dunst zu zerstieben scheint. Solche moderne Einfälle fallen ihm noch ein. Man vergleiche diese neue Weise mit einem seiner Meisterwerke aus früherer Zeit, dem römischen Pantheon von 1873. Hier ist alles sauber zeichnend und zugleich die Schatten in Massen lavierend, schummernd gegeben, so daß die Vedute eine stereoskopische Körperlichkeit erhält. Das Sachliche schlägt vor, die Meisterschaft besteht in der liebevollen und äußerst klugen Anwendung der Zeittechnik. Die Figurenbilder stehen diesmal zurück. Andri erfreut durch eine neue Reihe seiner Marktbilder, in denen er massives Volksleben in jener ganzen Bizarrerie abschildert, für die wir kein Auge mehr haben, weil es so alltäglich ist. Erst wenn wir die Unform dieser Formen, die Drastik dieser Kleidermuster und das Sansgêne dieser Farben gemalt sehen, begreifen wir, daß sie gemalt wurden. Der Künstler steht so in ihrem Bann, daß es ihm um ein Fleckchen Himmel leid tut, weil auch dort Figuren und farbige Flecke stehen können. Darum fehlt ihm mitunter die luftige Abstufung und er erinnert dann an Applikationsstickereien. Lenz' „Mädchen aus der Fremde" hat Poesie und Grazie. Auchentallers „Totentanz", mit seinen spiraligen Gewandwirbeln, ist talentvoll, aber zu englisch manieriert. Die Porträts von Eugenie Munk, Irma v. Dutczynska u. a. scheinen nicht ohne Verdienst, sind aber durch den Böcklin-Einbau des Saales in Unsichtbarkeit getaucht. Der erste solche Fall in der Sezession. Sehr bemerkenswert ist der Märchenzyklus von Liebenwein. Der Künstler hat sich wesentlich vertieft und seine Aquarellszenen sind stofflich wie malerisch sinnvoller geworden. Auch die japanischen Blätter Orliks sind, seitdem er in einer japanischen Druckerei die letzten Kniffe erlernt hat, noch interessanter geworden.

In der auswärtigen Malerei steht der Münchener Künstlerbund „Scholle" voran. Diese jungen Leute haben die Phantasie von Draufgängern und scheuen vor keinem Experiment zurück. Dabei leben und sterben sie in der Farbe, was man sogar noch ihren Schwarzundweißsachen in der Münchner „Jugend" anmerkt. Da ist Fritz Erlers großes Triptychon: „Die Pest", ein Phantasiestück in Gelb und Rot. Durch eine ausgestorbene Stadt, zwischen deren Pflastersteinen Feldblumen wachsen, schreitet eine gelbe Erscheinung mit indischem Kopfschmuck. Sie ist leider zu schematisch ausgefallen, samt ihrem Gewande, das nicht recht weiß, wie es wehen soll. Frischer sind die Seitenflügel mit ihren Flagellanten und Lüstlingen. Interessant sind die großen, auf Holz gemalten Porträts Erlers. Besonders die weiße Dame am schwarzen Klavier. Fünferlei Weiß: das Kleid, die Tasten, das Notenheft, die Majolikavase und die weißen Blumen darin. Dazu noch der Anschein eines sechsten, das durch das leicht hingefegte Schwarz schlägt. Théophile Gautier dichtete einst eine Hymne in Weiß, die aus lauter weißen Bildern, Empfindungen und Reimen zusammengesetzt ist. Daß die Hautfarbe der Dame in solcher Einkleidung tiefdunkel erscheint, setzt der Pikanterie die Krone auf. Ein großes Talent, noch nicht ganz selbständig, ist Adolf Münze

dermalen in Paris. Sein breites, niedriges, breit und kurzstämmig gemaltes Bild: „Ein Gartenfest“ steht sichtlich im Banne der Spanier. Man denkt an Zuloaga, mit seinen kurzen breiten Figuren und schwimmenden Farben, aber auch an Velazquez. Die Dame links z. B., in Grau mit Rosa, gibt genau die Palette, die auch für eine unserer Wiener Infantinnen, in Rosa mit Grau, gedient hat. Auch der weich und breit skizzierende Vortrag, bei mühelosem Treffen ganz diskreter Farbenstufen, mahnt an diese Schule. Aber in seinem zweiten Bilde: „Ammen“ melden sich noch andere Pariser Einflüsse. Die ganze Skala von vermittelndem Silbergrau darin erinnert an Roll, namentlich an sein Publikum bei der Grundsteinlegung der Alexanderbrücke. Aber Roll würde die breiten französischroten Bänder der Ammen nicht mit diesem grellen Rot gemalt haben, sondern anders, aber mit genau dieser roten Wirkung. Viel Beifall erzielt R. M. Eichlers großes Bild: „Die Tage des Herbstes“, das sogar eine Käuferin gefunden hat. Eine große Phantasie in Waldbergen und braunen Herbstfarben voll Natur. So wahr im Eindruck, daß man erst nach und nach merkt, wie ein Teil der Landschaft menschliche Formen annimmt. Wie Böcklins Prometheus auf dem Kaukasus, lagert ein Riese über diesem Gebirge. Er trägt eine Art Schlafrock, dessen rote Blümelei eigentlich aus herbstroten Äpfeln besteht, und hat die ungeheuren Hände behaglich über dem Magen gefaltet. Der „satte Herbst“, der mit steil aufragendem Haupte, ein Pan ohne Hörner, in die schöne, ihm so genehme Welt hineinsinnt. Als Maßstab für die Größe dieses Herrn läßt der Künstler tief unter ihm winzige Ochsengespanne den Acker pflügen. Scherze mit so großem Apparat sind sonst recht frostig, aber hier wiegen die malerischen Eigenschaften die humoristischen auf. In einer Nische sind sieben neuere Werke Franz Stucks vereinigt. Etwas eigentlich Neues sagen sie nicht. Seine Ungarin, Italienerin und Florentinerin sind antikisierende oder sonst exotisierende Studienköpfe, denen man die Stadt Len- und Kaulbachs deutlich ansieht, obgleich sie Stucks wuchtiges Gepräge haben. Das große Bild: „Die Furien“ ist die Variante eines früheren, wo die schwebenden Fleischmassen zu Häupten des Verbrechers (wie in einem ähnlichen Bilde Prud'hons) mehr hervortraten. Jetzt ist eine der Furien mit ihrer massiven, aber gespensterbleichen Rückenpartie und brennend granatrotem Gewande vor dem Fliehenden her und ein prächtiger Gegensatz zu der Zerfahrenheit seiner Silhouette. Das Bild ist voll Gelehrsamkeit der malerischen Komposition, deren Grundlage immer die Trikolore Schwarz-weiß-rot ist, aber die Wirkung ist mühsam erzwungen, während sie bei den ersten Bildern Stucks sich einfach und groß, wie von selber einstellte. Aus München sind übrigens noch zwei sehr interessante Einzelbilder zu erwähnen. Eine Landschaft: „Weißer Ahorn“ von Baron Karl Otterstedt, wo zwei Nuancen von Grün und zwei von Weiß in eigentümlicher, flammenartig gebauschter Weise ineinander flackern. Unwillkürlich stellt man sich das als Intarsia aus farbigen Hölzern vor. Dann ein weiblicher Halbakt von Viktor Frisch, wo grünliche und rötliche Reflextöne energisch ineinander gebürstet und mit Zinnober pointiert sind. Aus

Berlin ist ein großer Grunewaldsee von Leistikow im Stil der Theaterprospekte zu nennen; aus Dresden die Interieurs M. A. Stremels, der sich in schweren Farbenharmonien ergeht; aus Breslau zwei schwärzlich empfundene, aber sehr anziehende Porträts von Eugen Spiro, deren eines (Prof. Richard Muther) bei trefflicher Charakteristik doch zu sehr ins Schwarze gesehen ist.

Unter den plastischen Arbeiten steht die marmorne Nietzschebüste von Max Kruse (Berlin) voran. Zwar ist sie in einer zierlichen Weise mit aller Säuberlichkeit ausgearbeitet, während wir uns diese tragische Persönlichkeit mehr in der nervig-nervösen Weise Rodins, in seinem vorletzten Stadium, vorstellen möchten. Allein auch so macht diese regelwidrige Erscheinung einen tiefen Eindruck. Der von Krankheit abgenagte Kopf mit steil zurückfliehender Stirne und Haar, die weit vorschattenden Augenbrauen, unter denen die ewig leidenden Augen des Sehers wie aus dunklen Grotten hervorspähen, die winzigen Ohren, die Nietzsche selbst „Ohren, um das Unhörbare zu hören" genannt hat, dann der gewaltige Schnauzbart, der wie ein schweres Vorhängschloß den Mund schließt — das alles scheint nicht von dieser Welt zu sein. Aus Wien und Umgebung ist mehreres Gute zu erwähnen. Hellmers Globus für Nikolaus Dumba, von der Gattin zum siebzigsten Geburtstage des Gatten bestellt, zeichnet sich durch bronzene Sockelfiguren (vier Elemente) aus, deren dekorative Energie weit über das sonstige Temperament des Künstlers hinausgeht. Der Krakauer Biegas bringt wieder zwei seiner steinernen Rätsel, die an Toorop gemahnen. Luksch hat die treffliche Idee, weibliche Porträtstatuetten in gebranntem Ton zu machen, dessen Glasuren den Farben der Toiletten pikant entgegenkommen. Unsere Damen sollten eigentlich Geschmack daran finden, sich so verewigen zu lassen. Frl. Ilse M. Conrat (Wien) zeigt sich zum erstenmal als sehr begabte Plastikerin. Uns sagt am meisten ihre aufrichtig realistische Bronzebüste eines jungen Mannes zu. Die Marmorbüste der Frau van der Stappen ist als „Stolz" stilisiert, wozu aber doch mehr eigene Persönlichkeit gehört. Die lebensgroße gebückte Statue einer Badenden verrät schon durch ihre Haltung, die möglichst viele dankbare Ansichten der Figur gewähren soll, die Schule Van der Stappens; im Detail ist ein unbestimmtes Suchen nach Eigenheit. Von Lenz sieht man zum erstenmal Plastisches, einen schweren gescheckten Arbeitsgaul von keramischen Tugenden.

Auch an Kunstgewerbe fehlt es nicht. Prof. Hoffmann stellt eine Vitrine voll silbernen Tafelgeräts aus, das er mehr unseren heutigen Speisegewohnheiten gemäß zu gestalten versucht. Manche Neuerung leuchtet vollkommen ein, anderes weniger. So ist der Saucelöffel, dessen Muschel quer zum Stiele gestellt ist, zwar zweckdienlich, aber nicht konstruktiv entwickelt. Auch der blechmäßige Charakter, den dieses Eßzeug hat, dürfte dem eleganten Publikum nicht recht sympathisch sein; davon wird der Künstler wohl noch zurückkommen.*) Alle Anerkennung verdient der Gobelin der Geschwister

*) Diese Garnitur wurde übrigens angekauft.

Rothansl, in jener echten alten Technik auf dem Handwebstuhl gewebt, die von Frau Leopoldine Guttmann, Leiterin der Gobelinrestaurierschule, wieder belebt worden ist. Allerlei hübsches Kleinzeug in Metall, Leder und Ton stammt aus der Kunstgewerbeschule; die Damen namentlich (Gisela v. Falke, Baronin Myrbach, Sika, Trethan, Stark, Peyfuß, Halbis) zeigen sich sehr begabt. Prutscher hat einiges von seinem modernen Schmuck ausgestellt; damit ist wenigstens ein Anfang auf diesem Gebiete gemacht, das ja, wie man meinen sollte, den Wienern besonders liegen muß. Vielleicht wäre da durch Preisausschreibungen aufzuhelfen.

(13. Februar 1902.)

Jan Toorop.

Wo ist die Zeit, da man in München das Kabinett, in dem Toorop seine Bilder hängen hatte, die Folterkammer nannte? Das galt damals (1893) als guter Witz. Als Volkswitz. Neulich aber, im Toorop-Zimmer der Sezession, bewegten sich die Leute auf den Fußspitzen, wie in einer Kapelle. Sie sahen aus, wie bei einer Andachtsübung. Das ist die große Wandlung der Zeit. Damals standen alle Realismen des letzten Menschenalters umher, die siegreichen, erfolgsatten, und höhnten ihren Leugner, den stillen, in sich gekehrten, das Land der Seelen mit der Seele suchenden. Heute, wenn Toorop die „Seelen am Meeresstrande“ zeigt, wie sie bang und stumm wandeln und harren und immer harren, worauf? wer sagt es ihnen? wer sagt es mir? dir?... heute versteht man diese Seelen zwar auch nicht, aber mancher fühlt, daß er etwas dergleichen in sich hat. Die Wiederentdeckung der Seele ist die Tat der neuen Kunst. Die Entdeckung, daß es etwas ewig Unentdeckbares gibt, nach dem zu suchen und zu fragen, zu streben und zu weinen der letzte Sinn des Lebens ist. Dieses fieberische Ahnen rings um das Rätsel herum, dieses ängstliche Wittern ins Innerste und Nächste hinein, das immer das Fernste und Äußerste bleibt. Dieses unwillkürliche Umhertasten, kühn und zag zugleich, im Lebengeflimmer silberner Lichtnebel, in der Grabesstille schweigender Finsternisse, ein Tasten mit langen, immer längeren Fühlfäden einer unartikulierten Sehnsucht. Mit zitternden Nervenfasern, die umherzucken gleich X-Strahlen, die festen Körper mühelos durchleuchtend, vor unfesten Phantomen aber Halt machend, an ihnen umbiegend wie an geschliffenen Granitsäulen, die ihnen ewig undurchdringlich sind, sie umrankend mit Ranken unmittelbarer Empfindung, sie umwuchernd mit vibrierendem Nervengeflecht, in dem unablässig Kraft nach Form ringt, ein Trieb, ein Schuß, ein Grünen, ein Glühen, ein Wollen, ... es hat keinen Namen und bedeutet all das zusammen. Dieser wirre Traum, den wir träumen, der traumwache Wachtraum, in seiner Unwillkürlichkeit voll Gesetzen, die niemand kennt, die aber sind. Dieser sich selbst bezweifelnde Drang, diese sich selbst äffende Lockung, ein scheinbares Greifen und Fassen, ein ganzes Leben in Gebärden, die so zwischen Sein und Schein unbewußt,

halbbewußt sich recken und schmiegen, animalisch vielleicht, pflanzenhaft vermutlich, kindlich möglicherweise ... wer umschreibt dies mit Worten, diese Hieroglyphe, dieses Ornament, dieses Symbol! Das ist es. Die Welt ist wieder gottvoll. Der neue Pantheismus schaut uns aus allen Dingen an, maskenhaft, fratzenhaft, medusenhaft, und wieder mit Kindesaugen und Engelgesichtern. Seine tausend Arme langen in unabsehbaren Parallelreihen, gleichgebärdig bis ins Unendliche, zum Himmel empor nach Sonne und Mond; der Rhythmus ihrer Sehnsucht flutet himmelan, sichtbarer Gesang, melodischer Duft. Ein Gewühl von stillen, träumerischen Köpfchen, ein Geknister von schwellenden, quellenden Knospen, die sich zusehends vermenschlichen, zu jungen Busen, zu wehenden Gewandsäumen, zu Lilienfüßchen und blumenstengelhaften Körperwendungen, ein allgemeines, unendlichfaches Formenfluten, in kreisenden Wirbeln und Spiralen, in uraltneuen Geometrien. Ein Leben der Atome, ein Atmen der Poren, alles unbewußt und ungewollt, unwillkürlich und unerklärlich, schließlich aber tadellos kristallisiert, wie nach drakonischem Gesetz und heiligem Richtscheit.

Phantasmagorie, Dithyrambus.

Wach!... Erwachen wir aus dieser Hypnose, die der Gedanke an Toorop hervorruft. Aus dem Rausch und Traum, in den er uns verlockt, der benebelnde Hellseher, der undeutbare Deuter. Wie soll man ihn noch nennen? Einen stummen Fragenfrager und stillen Rätselrater; einen Knotenknüpfer der Linie und Problemlöser der Farbe. Tolle Worte schleichen sich heran und überrumpeln plötzlich, wenn man seine Kunst aussprechen will. Sie ist nicht auszusprechen, nicht niederzuschreiben. Eher könnte ein Pantomimiker sie durch Gebärdenspiel definieren, aber er müßte ein Symboliker sein wie Toorop. Und auch dann käme er zu kurz. Denn dieser Symboliker Toorop ist selbst ein Symbol. Jahrtausendelange Fäden wandern langsam, heimlich, um den ganzen Erdball herum, von niemandem geahnt, und treffen urplötzlich in einem javanischen Dorfe von unaussprechlichem Namen zusammen. Eine norwegisch-englisch-holländisch-javanische Seele ist das Ergebnis dieses Stelldicheins. Die Seele eines Kindes wird zum Symbol der ganzen Menschheit, die wieder einmal in einer einzigen Blüte vereinigt ist, jedes Blütenblatt eine Rasse, jede Farbe eine Kultur, eine Zone, ein Klima, jeder Staubfaden eine Volksart. Als in vorbiblischer Zeit jener Babelturm gebaut wurde, ereignete sich das große Mysterium der Zerstreuung. Der liebe Gott wurde Neo-Impressionnist und wollte von da an sein Weltgemälde mit getrennten Farben ausführen. Das ist auch geschehen und darum hat die Welt ein so unerreichbar herrliches Kolorit. Aber schließlich muß Demiurgos doch von der Analyse wieder zur Synthese gelangen, wie sie vor dem Babelturm stabiliert war, und einer seiner Versuche in dieser Richtung scheint Toorop zu sein. In ihm ist alles menschliche Erlebnis seit Jahrtausenden wieder beisammen, von Buddha bis Maeterlinck, von Wotan bis Whistler und Kropotkin. Der Weg von Poerworedjo, wo Toorop geboren wurde, bis Katwijk aan Zee, wo er jetzt wohnt, ist der Weg, den

die Kultur der Menschheit genommen hat. Die unausdenkbar große Bahn der Welten, abgespiegelt in dem schmalen Lebenspfad eines Menschen. Auch in Eleusis und Theben und in den „Trojas“ der Druiden und im „Faust“ wurde der Weg vom Himmel durch die Welt zur Hölle in dieser Weise symbolisiert. Der Faust dieses mystischen Reise-Epos heißt jetzt Toorop. Früher einmal hat er anders geheißen, später einmal wird er wieder anders heißen.

Welches Abenteuer! Und welches Wagnis, ihm in Worten schwarz auf weiß nachzuschleichen.

Denn wie schriebe einer die mystische Biographie Toorops? Früher stifteten solche Menschen Religionen. Früher wäre auch Tolstoi ein Mohammed geworden und Ruskin ein Zoroaster des XIX. Jahrhunderts v. Chr. Jetzt diktiert Mohammed Tendenzromane, Zoroaster dichtet ästhetische Flugschriften und Toorop zeichnet Bilder, die man nur im Traum verstehen kann, vor denen man aber wachend fast bestimmt empfindet, daß man sie im Traum verstanden hat. Es ist Religion in Toorops Bildern. Wer jemals eine Toorop-Ausstellung veranstaltet hat, weiß es. Wie schwer es nur hält, diese seltsamen Kunstwerke ihren Besitzern für wenige Wochen abzuschmeicheln. Sechs Wochen ohne seinen „Garten der Betrachtungen“ zu leben, oder ohne seine „Sphinx“, das ist für sie undenkbar. Die „drei Bräute“ einpacken und wegschicken, zu einer Ausstellung im Barbarenlande, wo man sie auslachen wird, das heißt sie einsargen und begraben in ungeweihter Erde. Es sind Bilder, in denen man lebt, mit denen man denkt und grübelt, lange Dämmerungen hindurch, jede Linie deutend, wie die einer Menschenhand, jedes geschlossene Auge nach und nach öffnend. Und das Bild lebt mit seinem Eigner, es geht auf seine Stimmungen ein und ändert sich mit ihnen. Die langen Haarflechten wogen heute anders als gestern, diese offenen Arme haben sich vor einer Stunde gekreuzt, und morgen ist Vollmond, da werden alle diese Profile, die jetzt nach rechts schauen, sich nach links wenden, dem Meere zu. So ein Bild hilft träumen. Es lullt ein, indem es aufweckt. Man verliert sich darin, bis man unfindbar wird, und in diesem Augenblicke hat man sich gefunden.

Träumereien über Toorop. „Orgelklänge“ — „Gesang der Zeiten“ — „Illusion“ — „Garten der Leiden“ — „Die Nachtschwärmer“.

Oder ist es nur Haschischzauber?

Oder nur der Gesang der Stille, die lautlose Musik des Schweigens, die mit allen Sinnen zugleich vernommen wird?

Wenn die paar Sommergäste nach Katwijk kommen, wird ihm selbst diese stille Welt zu laut und er geht fort, in die Schweiz, ins Hochgebirge. Und wenn sie wieder zurückschwinden in ihre alten Backsteinstädte, kommt er wieder. Dann öffnet das weiße Haus auf der äußersten Düne seine blauen, gelb verzierten Läden, und die blonde Frau, die einst Miß Hall geheißen, sitzt auf dem Polster in ihrem lieben Salon, und der Hausherr bosselt wieder emsig an kupferner Zier für den Kamin oder an einem steinernen Etwas, das einst über der Haustür stehen soll. Oder er streicht durch die silbergrauen Dünen und sieht den Wind über die grünlichen Dünengräser fahren,

daß sie ihm zu lauter Haarbüscheln werden, die aus dem Sande wachsen, und ihnen nach lauter blasse Häupter, die im Sande begraben waren und nun auftauchen, ganze Menschengestalten, schlank und schwank, wehende Formen, die mit dem Wandelnden wandeln, in langen schleppenden Gewändern, körperlos, bloße Gebärden, von Linien eingefaßt, bloße Ahnungen, deren Zittern allein sie sichtbar macht. Oder er sitzt am Klavier, das er nie gelernt hat, und phantasiert über Wagnersche Motive, umspinnt sie mit Tonarabesken aus seiner eigenen Welt, aus ferner Tropenheimat, ... javanische Kinderlieder klingen in ihm auf, er pfeift sie gern, mitten drein, zwischen durch, bis sie ihm zu Gebärden javanischer Tänzerinnen werden, Gebärden, wie sie kein anderes Menschenwesen hat, ein Wachsen von Blumenstengeln und Hinanschmiegen dehnbarer Lianen, wie die Gliedmaßen in seinen Zeichnungen. Dann wieder sprenkelt sich der Saum zwischen Sand und See mit blendend weißen Flecken. Das sind die weißen Hauben der Katwijker Frauen und Mädchen, und mit raschem Stift wirft er Volkstypen aufs Papier, Gewinste für die bevorstehende Tombola. Er zeichnet Brot für Witwen und Waisen, denn er ist das Herz für alle diese Sand- und Seekinder, und auch ihr Kopf, wenn sie einen brauchen, der für sie denken soll. Sein Lachen ist ihre Heiterkeit, sein Ernst ihre Nachdenklichkeit; er ist ihnen Kind und Vater zugleich. Sie kennen ihn, aber er kennt sie besser. Er sieht unter ihre Oberfläche, er liest ihnen ihr Leben vom Gesichte ab. Mehr noch, er fühlt aus ihnen ihr Gefühl heraus, ihre Gemütsart berührt ihn heimlich so oder so, daß er sie suchen oder meiden kann. Kein Menschenkenner, ein Menschenfühler. Ein Naiver, der aufjauchzt über eine Naivität. Ein Guter, der jubelt über jede Güte. Und alles das unausgesetzt ausströmend aus allen seinen Fingern, aus den Fingern eines Künstlers.

Lange genug hieß es: Toorop ist kein Künstler für Wien. Warum nicht? Ist nicht Wien die Stadt Klimts? Ein Wiener Kunstfreund, der ihn letzthin in Katwijk aufsuchte, berichtet: Sein erstes Wort war Klimt. Ihm ist Wien und Klimt gleichbedeutend. Er sehnt sich schon nach Wien und Klimt und er wird kommen. Es steht in seinen Briefen zu lesen, in seiner kräftig federnden, gedrängt gekräuselten Handschrift, die auch manches kleine Rätsel zu lösen gibt.

Seine letzte Wiener Ausstellung hat manches Auge für ihn geöffnet. Neben jenen überdeutsamen Mysterien, in denen schließlich der sinnsuchende Sinn sich am reinen Augenzauber der Linie und Farbe beruhigte, hingen jene Studien aus dem unzweideutigen Leben, jedes Blatt ein Meisterstück. Man denke an die vornehme Engländerin, deren Linienzug im dünnen Bleistiftstrich wie vergeistigt erschien. Und an jenes blonde, spitze Frauenprofil aus dem Leben, das den Künstler in seinen Träumen immer wieder heimsucht. Und an die farbenhellen Studien aus Strandluft und Salonlampenlicht, wo die Töne mosaikweise, wie viereckige Steinchen nebeneinander liegen und des Verschmelzens harren. Und an jene reizende, weich heranschwimmende Symphonie von Freilufttönen, aus der jene drei blond

blühenden „Töchter“ uns entgegenschimmern: die Anna, die Adrienne und die Zus. Und an sein getriebenes Kupfer, das wie abgesteppte Seide wirkt, und seine Keramik mit Plakatwirkung. Es gibt vielerlei Toorops — und da waren einmal ihrer mehrere beisammen.

(„Ver Sacrum“, 15. Februar 1902.)

Emil Orlik.

Ausstellung im Salon Pisko.

Emil Orlik ist seit einigen Jahren ein Liebling der Kunstausstellungen. Eine liebenswürdige Natur, die sich förmlich verschwendet und doch immer noch zu geben hat. Ein flügges, farbiges Wesen, das an der Erscheinung der Dinge nur zu naschen scheint, aber sein Tröpfchen Honig doch immer aus ihrem Herzpunkte schöpft. Ein Graphiker aller Manieren und Methoden und dabei der geborene Kolorist, mit Nerven für ungezählte malerische Stimmungen. Und ein Techniker mit einem unstillbaren Drang nach mehrerem und weiterem, besonders aber nach anderem. Die meisten dieser Hunderte von Blättern sind zunächst die Antwort auf irgendeine technische Frage, die Lösung eines kleinen Problems der Wirkung. Diese Wißbegier führte ihn auch im Jahre 1900 nach Japan, um die herkömmlichen und persönlichen Geheimnisse des dortigen Farbendruckes zu erlauschen und auszuproben. Er lernte vorher japanisch und konnte mit den gelben Holzschneidern plaudernd auf ihren Matten hocken, den Block von Kirschholz in der Hand, wie sie. Aber sie waren nicht leicht auszuholen, sie sagten ihm soviel wie nichts. Erst als er sich mit einem von ihnen gründlich angefreundet hatte, gab dieser seine Künste preis. Er ist heute einer der japanischesten Europäer. Aber freilich doch ein Europäer. So japanisch für unsere Augen viele seiner Blätter aussehen (etwa die Serie leichter Kohlenskizzen, zu denen der Regensturm mit den schief niedergehenden Strichen gehört), ein Japaner würde sie höchst okzidental finden. Der japanische Künstler ist kein Realist in unserem Sinne. Er verdaut sein Motiv vollständig, indem er es fünfzigmal im herkömmlichen Stile wiederholt, bis es ihm nach und nach in einer persönlichen Auffassung aus der Hand fließt, bis er *seine* Natur gefunden hat. Der Europäer hat diese Fähigkeit der Abstraktion niemals in sich entwickelt, er sieht und tut anders: er klebt, auch als vermeintlicher Stilist, noch weit mehr an der zufälligen Wirklichkeit, was wir das Anekdotische der Erscheinung nennen möchten. Wenn uns trotzdem vieles bei ihm japanisierend vorkommt, so liegt es meist daran, daß die dortige Natur selbst japanisiert. Die Hähne auf einem der kleinen Studienblätter schlüpfen schon in dieser seltsamen Ornamentalität aus dem Ei. Die japanische Kiefer, Matsu genannt, hinter der ein hellgrüner Strich den Biwa-See mit seinen weißen Segeln darstellt, saugt aus dem Boden selbst diese launenhaften Rokokoformen, diesen rustiken Zickzackstil, den bei uns etwa die alleinstehende Eiche im Kampfe mit Wind und Wetter annimmt. Die japanischen Hausgärtchen, die er so gern malt,

sind ganz europäisch gegeben, aber höchst japanisch an sich. Der Japaner komponiert sich einen solchen Erdenwinkel, der ihm bloß Anhaltspunkte für sein Träumen in die Ferne und in die Tiefe gibt. Die Steinlaterne, die er hinstellt, ist ihm das Symbol eines großartigen Tempels, das Wasserloch davor das eines Sees voll blühendem Lotos, das Matsubäumchen wächst sich in seinem Geiste zu einer tausendjährigen Kryptomerienallee aus, wie man sie in der Tempelstadt Nikko durchschreitet. Wo ein eckiger Stein liegt, könnte er schlechterdings keinen runden ertragen, weil die eckige Form als Gegensatz zu einem runden Strauch dienen soll; er holt sich diesen Stein, wenn es sein muß, aus einer anderen Provinz, aber er muß ihn haben. Und dann sitzt er stundenlang vor diesem Garten und träumt in ihn hinein und ist glücklich in ihm. Vielleicht schüttet er ringsum Sand auf und zeichnet dann mit einem Stäbchen Linien hinein, die allen Krümmungen der Felsen folgen und ihm den Wellenschlag des Meeres symbolisieren. Er hat dann eine Felseninsel im Hause, wie sie der Bewohner eines Landes liebt, das aus über 1300 Inseln und Inselchen besteht, ein Kaisertum Venedig. Das alles aber malt Orlik als Europäer. Sein wunderbares Blatt mit den drei moosbegrünten, zeitbenagten Buddhas in Nikko würde kein Japaner machen; dieser Realismus würde ihm das Naturphänomen nicht genug als persönliches Erlebnis geben. Wir bewundern das Blatt und sagen uns: wie viel koloristischer ist das empfunden und in seiner engbeschränkten Tonleiter wie viel einfacher gegeben als die vielgerühmte Patina auf den römischen Trümmern Bazzanis. Selbst die japanischen Sezessionisten, die europäisch aussehen möchten, sind, mit Orlik verglichen, noch höchst hinterasiatisch. Also, Orlik japanisiert keineswegs, sondern gibt unseren Eindruck von Japan, in sehr europäischen Studien. An Versuchen in der Technik, die er erlernen will, fehlt es allerdings nicht. Und dazu bedarf es auch der Übungen im Vereinfachen des Eindrucks, im Herausempfinden des Stils der Dinge, der freilich im Grunde mehr der Stil des anschauenden Individuums, „der Herren eigner Geist“ sein wird. Es ist bezeichnend, daß der Künstler, dessen Werke sonst auch durch interessante Handschrift reizen, neuerdings das Streben hat, diese zu verheimlichen, den Strich der Faktur zu verwischen. Seine Geisha (Nr. 97) und die große Schauspielerszene (Nr. 103, wo übrigens die Geisha durch einen Knaben gegeben wird) sind vollendete Beispiele dafür. Er will seine Farbenwirkungen nicht mehr durch das Amüsante seiner Zeichenkunst, der „draughtsmanship“ der Engländer, stören lassen. Zum Rezept wird er wohl auch das nicht erstarren lassen, dazu ist sein Zeichnergeist zu regsam und unruhig.

Die ausgestellten Arbeiten Orliks reichen durch zehn Jahre, von seinen Anfängen bis auf den heutigen Tag. Den sitzenden alten Mann (Nr. 6) hat er 1892 gemalt, als er noch in München bei Lindenschmitt war. Der Professor lobte, konnte sich aber mit dieser rein malerischen Darstellungsweise nicht befreunden, er verlangte feste Zeichnung. In der grünen Gewitterlandschaft mit dem roten Punkt in der Mitte (Nr. 4), aus dem Jahre 1893, sieht man noch den fran-

zösischen Impressionnismus. Aber die Studien in Holland und England öffnen ihm rasch die Augen. In der tiefen Patina Alt-Hollands sieht er eine Menge frische Farben sich regen. Alter und Schmutz werden zu einer dunklen Harmonie, aus der lauter verschluckter Sonnenschein herausfunkelt. Manche seiner ganz finsteren Nachtstimmungen, wie das Pastell: „Station bei London“ (Nr. 78), wo sich die verschiedensten Helligkeiten von Fenstern, Gesichtern, Laternen eben noch erraten lassen, sind in dieser Weise verkapptes Licht. Mitunter kann er den „Schmutz“ nicht recht überwinden, und es bleibt eine ungelöste Trübsal zurück. Doch vielleicht hängt dies von der Beleuchtung ab. Wenigstens machten uns die drei Edinburgher Ansichten, als wir sie jüngst in der Sezession sahen, wegen zu gedämpften Stubenlichtes einen trüb-traurigen Eindruck. Soll das die brillante Princes Street sein, sagten wir uns, mit dem Walter Scott-Denkmal, mit Palace Hotel, Waterloo-Station und der breiten Waterloo-Bridge? Bei Pisko bitten wir diesen Blättern alles ab, da lebt die ganze Szenerie im Sonnenschein auf. Übrigens ist die trübere Ansicht (Nr. 17) diejenige, die der Absicht des Künstlers näher kommt. Ihm schwebte „Prager Luft“ vor, mit ihrer eigentümlich räucherigen, grauen Strenge, die so historisch um den Hradschin weht.

Den jüngsten Schilderungen, aus Böhmen, sieht man die japanischen Erfahrungen deutlich an. Der japanische Farbenholzschnitt mit seiner typisierenden Einfachheit wird in diesen Pastellen böhmisch. Sein naives Element kommt auch dem biedermeierischen Wesen dieser Landstädtchen merkwürdig entgegen. Der Schloßbrunn in Karlsbad, mit seiner kaltweißen Kolonnade und seinem gestriegelten Promenadengrün, erinnert geradenwegs an einen mit der Hand kolorierten Kupferstich aus dem Jahre 1835. Die biederen alten Häuser von Auscha mit den schweren Pfeilern ihrer „Lauben“ und die ehrenfesten Spießbürger von ebenda in ihren quadrillierten Provinzhosen sind mit einer Simplizität gegeben, die zu köstlichem Humor wird. Die mancherlei Tünchen der Häuser und all das altväterische Detail sehen sich auf dem Papiere gar putzig an, und überall findet der Künstler in dieser Gewöhnlichkeit pikante Überschneidungen und Gegensätze, die sich als richtig ausgeschnittenes Viereck vortrefflich machen. Man glaubt gar nicht, wie reich diese als unmalerisch berüchtigte Kleinwelt an malerischen Sonderbarkeiten ist. Es gehört aber Einfalt und zugleich Virtuosität dazu, ein Bild zu sehen und zu machen, wie den weißbärtigen „Spießbürger“ (Nr. 149), der unter den hellgetünchten Lauben auf dem „Bankl“ vor dem Auslagefenster des Uhrmachers sitzt. Manches Motiv hat übrigens von selbst einen Stich ins Japanische. Das „grüne Haus“ (Nr. 158) mag den Künstler an die grünen Häuser der japanischen Yoshiwaras (galante Stadtteile) erinnert haben, deren Maler Utamaro war. Einmal tut es ihm ein hellblau getünchtes Häuschen in Auscha an und er malt es, zu mehrerer Köstlichkeit, auf Silbergrund, der überall durchschlägt.

Ein großer Teil der Ausstellung ist Graphik. Alles mögliche, von den sauberen, scharfen Grabstichelköpfen seiner Frühzeit bis zu allen den farbigen Druckversuchen von Kupfer, Stein, Holz, die jetzt

sein Lieblingselement sind. Er ist auf immer neue Kombinationen aus und erreicht ungewöhnliche Erfolge. In der großen farbigen Radierung: „Die Familie“ (Nr. 49) wirkt er mit starken Lokalfarben, die neben einem kräftigen Ölgemälde bestehen könnten. Dagegen in dem farbigen Steindruck: „Ruthenische Bauern“ (Nr. 91) mit ganz zarten, verwaschenen Tönen, die wie lauter Luft ineinander gehen. In dem Holzschnitt: „Die Französin“ (Nr. 64) stellt er das Schwärzeste und das Weißeste in markiger Federstrichweise wie geflochten zusammen. In den Londoner Diamantradierungen dagegen kritzelt er die Wirklichkeit mit einer hüpfenden, umherfahrenden Zierlichkeit herunter. Gerne greift er auch zur Goldwirkung; er druckt Richard Wagner oder Bernhard Pankok ganz in Gold, oder streicht auf einer farbigen Kreidezeichnung Gold in Pankoks struppiges Rothaar. Dem Stoffe nach ist ihm das Volkstümliche das liebste. Da ist das Leben an sich schon eine Art Kuriosum und aus der Vogelperspektive unserer Kulturhöhen erscheint es immer humoristisch. Und Orlik hat viel Humor. Mit sichtlichem Vergnügen zeichnet er eine Bank voll Londoner Mädchen in ihrer spitzen Eckigkeit und zerrauften Lockigkeit, eine Trias von Londoner Rowdies im Siestazustande, einen Trupp schlottriger Slowaken in der Mittagspause ihrer Feldarbeit. Auch die Gäßchen und Häuschen des Ghetto locken ihn immer wieder, die winkligen Höfe und schattigen Durchgänge, in denen der Lichtstrahl wie abgebrochen zu Boden fällt. Ihm wimmelt die Gewöhnlichkeit von ungewöhnlichen Motiven; er ist einer, der sich nie langweilen kann. Mit reiner Phantastik gibt er sich weniger ab, obgleich er, wie seine Plakate und Ex-libris zeigen, ein flotter Erfinder ist. Er lebt mehr in den Realismen des Lebens und seine Gier nach diesen unerschöpflichen Schätzen ist so groß, daß er selbst seine Phantasmagorien und Exzentrizitäten am liebsten aus dem Leben holt. Damit reicht er sogar für das Grimmsche Märchen aus. Sein Riese trägt einen violett gewürfelten Janker und hat am Sitzteil der Hose einen großen viereckigen Fleck eingesetzt. Mit solchen Riesen läßt sich doch diskurieren.

(13. März 1902.)

Max Klinger in Wien.

Max Klinger ist in Wien und Wien ist voll von ihm. Wo man auch hinhört in der Welt, in der man sich nicht langweilt, man begegnet seinem Namen, irgendeinem Abglanz seines Wesens. Und doch ist das, persönlich genommen, so ganz und gar nicht sein Wesen. Geräusch ist seine Sache nicht, er war nie ein Marquis der Pose. Er lebt so sehr seinem Schaffen, als ein Schöpfer, der schaffend bloß eine selbstverständliche Lebensfunktion ausübt, daß ihm kein Gedanke an Inszenesetzung übrig bleibt. Weder für sich, noch für seine Werke benutzt er die bunten Reflektoren des Tagesinteresses. Aber eine schöpferische Persönlichkeit strömt auch unwillkürlich und unbewußt Kraft und Wirkung aus. Die Luft ist voll mit Echos seines

Denkens und Fühlens. Vor einer Stunde traf ich einen unserer jungen Maler. Natürlich sprachen wir von Klingers Beethoven. Von diesen und jenen Einzelheiten des unvergleichlichen Werkes. Von ihrer Bedeutung, ihrem symbolischen Hintergrund oder moralischen Vordergrund oder sinnlichen Untergrund ... und was sonst für Nonsens angebracht schien. Da kopierte er (mit Talent) Klinger, wie er gestern geantwortet, als ihn einer fragte, was denn das und das bedeuten solle. „Ach was!" rief er achselzuckend, „was weiß denn ich? Fragen Sie mich solche Sachen nicht!" In der Tat, das sind solche Empfindungssachen, die unmittelbar wieder zur Empfindung gehen; das Wort ist ja ein schlechter Mittelsmann ... Ich treffe auf dem Opernring einen Kunstfreund. Er kommt natürlich aus der Sezession, wo er alle Hebel angewendet hat, um einen Blick ins Allerheiligste werfen zu dürfen. Vergebens. Das ist luftdicht, hermetisch. Er erbot sich schließlich, den Beethoven zu kaufen, aber man glaubte ihm nicht recht, und auch das nützte nichts. Dennoch blieb er ziemlich lange im Hause. Er hörte nämlich mächtige Posaunenklänge, die den neuerbauten Beethoventempel Josef Hoffmanns erfüllten. Auf der Empore des linken Seitenschiffes stand gerade Direktor Mahler mit seinen Blechleuten und probierte mit Macht ein Motiv aus der „Neunten", das er für Posaunen arrangiert hatte. Abends, vor dem Klinger-Bankett im Grand-Hotel, wird nämlich ein ganz privater Willkomm in der Sezession stattfinden. Die Mitglieder werden ihren geliebten Gast feierlich begrüßen und jene Klänge Beethovens werden ihm entgegenrauschen ...

Übrigens, es gibt hermetisch, hermetischer und am hermetischesten. Die Schlüssel der Sezession schließen doch nur hermetisch. Es gibt Personen, die so weit „dazu gehören", daß sie denn auch wirklich dabei gewesen sind. Heute spricht man in den bevorzugten Kreisen der Residenz und den ihnen angrenzenden Schichten doch überall von Klinger und Beethoven. Ich hörte von so mancherlei schwärmen. Von den „unglaublichen" Fäusten Beethovens, die auf dem Schenkel seines übergeschlagenen rechten Beines ruhen, bereit, eine Welt in Trümmer zu schlagen. Und von der Herrlichkeit des Onyxmarmors, aus dem sein Gewand besteht, und der Draperie, der die weiß-gelbweiße Äderung und Bänderung des Materials einen so täuschend lebendigen Wurf verleiht. Und von dem wunderbaren Adler, dem der dunkle Marmor wie angegossen sitzt. Und von den fünf elfenbeinernen Engelköpfchen an der Rücklehne des Thronsessels, diesen lieblichen Gebilden, namentlich dem an der Ecke rechts, neben dem auch noch ein Händchen hervorguckt und in kindlich naiver Bewunderung mit dem Zeigefinger nach Beethoven weist. Im alten Italien wäre eine solche Gebärde der Stolz einer Kunststadt geworden und das Büblein hätte heute einen kunsthistorischen Spitznamen: il bambino dall 'indice, das Büblein mit dem Zeigefinger oder dergleichen. Und dann wird natürlich über die allegorischen Reliefs an der halbrunden Rückseite des Thrones gesprochen, die man so verschiedentlich hin und her deuten kann, je nachdem einer klug und weise ist. Und viel, sehr viel wird von all den sonder- und wunderbaren Marmoren und Halb-

oder Ganzedelsteinen gefabelt ... medisiert, hätte ich bald gesagt. Nie zuvor haben sich die Wiener soviel um dergleichen Steinmetzzeug gekümmert. Ein Kunstinteressent (um diesen hübschen technischen Ausdruck zu gebrauchen) zog mich beiseite und vertraute mir unter vier Augen an, der rechte Fuß des Beethoven, aus ganz besonders schöntonigem Griechenmarmor, sei schon vor drei Jahren als selbstständiger Brocken fertig gewesen. Ich erzähle das, weil es zeigt, wie weit die lebendige Anteilnahme an dem Kunstwerk diesmal geht. Jeder einzelne beeilt sich, etwas vom Beethoven zu wissen, was er mitteilen kann.

Das mögen so die kleinen Neugierden der Leute sein, die ein Tagesereignis auszuschroten eilen. Aber ich habe auch das plötzliche Verstummen von ernsteren Menschen gesehen und die gewisse große Gebärde, die vielsagende, wenn einem unversehens das Wort zu kurz und zu klein wird, um die Größe von etwas Großem anzudeuten. Und ja, es ist etwas ganz Großes. Die meisten gebräuchlichen Adjektive versagen, wenn man sie an den Beethoven heften will. Soll man ihn großartig nennen? Er ist nicht das, er ist etwas anderes. Soll man ihn originell schimpfen? Er ist nicht das, er ist etwas ganz anderes, etwas für sich. Da ich das Werk ziemlich genau kenne, darf ich dies dem Leser füglich versichern. Ich sage ihm ganz einfach und in vollem Ernst: die moderne Plastik hat ein solches Werk noch nicht hervorgebracht. Also so „bedeutend"? wird der Leser fragen. Ach Gott nein; „bedeutend" ist ja ein ganz schönes Wort, gewissermaßen ein bedeutendes und bedeutsames Wort, aber der Beethoven ist wieder etwas anderes. Eine Sache für sich, wie sie einmal gemacht wird, am Ende einer alten und am Anfang einer neuen Zeit. Vielleicht werden die Bildhauer da eine neue Zeitrechnung beginnen. Wer kann das heute wissen?

Sicher ist, daß man noch in keiner sogenannten Kunstausstellung eine so gehobene Stimmung gesehen hat. Das ist eine Kirche der Kunst, in die man zur Erbauung eintritt und aus der man glaubend hinweggeht. Ungewöhnlich ist auch die ganze Einkleidung und Ausstattung der Sache. Ich soll heute noch diskret sein und schildere und beurteile also nichts. Es ist ein moderner Kirchenbau oder Tempelbau in die Sezession eingebaut worden. Das heißt, „modern" ist auch wieder nicht das richtige Wort, denn die Sache ist zugleich sehr archaisch, wo es den Leuten gerade altertümlich ums Herz wird. Auch das ist eine Sache für sich. Alle haben daran gearbeitet, seit Wochen und Monaten. Eigentlich hat ja der Beethoven schon im Oktober kommen sollen, und fast war schon alles zu seinem Empfange vorbereitet. Aber das große Werk war im Geborenwerden begriffen und die Geburt fand in Leipzig, Paris und noch anderswo gleichzeitig statt; sie zog sich so durch den ganzen Winter. Nun endlich schenkt der Frühling auch diesem Beethoven das Licht der sichtlich erstaunten Sonne. Man sah die Künstler noch in den letzten Tagen fleißig an der Arbeit. Schnitzelnd und bosselnd, färbend und vergoldend. Im linken Seitenschiff wandelte noch heute auf hohem Gerüste Gustav Klimt einher, in langem blauem Blusenhemd, mit bloßem Halse,

wie immer, und durchaus bekleckst mit Kaseïnfarben. Er legte die letzte Hand an seine ganz merkwürdigen Malereien, einen Fries um den ganzen Raum her, mit einem großen Wandbild als Schluß. Das wird nun wieder ein heilloses Getöse geben in der Welt, in der man prüde ist. Ach, es ist sogar wieder eine weibliche Figur mit einem Embonpoint da; doch rührt dieses diesmal nur von der Völlerei der betreffenden Dame her. Ja, man wird sich wieder nach Herzenslust an Dingen „stoßen" können. Hoffentlich wird das nicht blind machen für die wundersame malerische Phantastik dieser dekorativen Leistung. Auch Andri und Auchentaller sind unter die Freskanten mit Käse gegangen. Die Jungen können ja alles. „Ein rechter Virtuose spielt jedes Instrumente", heißt es in einem Scherzgedicht in Immermanns „Münchhausen". Namentlich aber leisten die Maler diesmal das Außerordentliche als Bildhauer. Wie Klinger selbst, sind sie sämtlich ad hoc Bildhauer geworden. Und man muß sie nur an der Arbeit gesehen haben. Zum Beispiel Andri, wie er einem Winkelried, den er aus Holz geschnitzt hat, das Bündel Speere, die er in der Heldenbrust begräbt, Schaft für Schaft mit den lustigsten Farben bemalt. Oder Bacher, wie er den selbstmodellierten altägyptischen Basaltmägdlein die schmucken Wiener Frisuren vergoldet. Oder Friedrich König, den Märchenerzähler, der seine Märchen augenscheinlich in allen Materialien zu erzählen versteht. Bei Emil Orlik habe ich zufällig eine japanische Lackarbeit gesehen, die auch noch die Wand schmücken soll. Mit einer in Perlmutter eingelegten Figur an einem Bach und unter einem japanischen Weidenbaum, dessen Äste wie Peitschenschnüre in der Luft niedergehen. Nächstens werden wirklich japanische Künstler zu Orlik in die Lehre gehen ... Doch genug für heute. Dienstag ist der Tag; das heißt der Vortag für den Vorbesuch. (13. April 1902.)

Max Klingers Beethoven.

Sezession.

„Und es sitzt der Gott auf einem Throne und ist aus Gold und Elfenbein gemacht."

Mit diesen Worten beginnt Pausanias seine Schilderung des olympischen Zeus, der vielbewunderten Goldelfenbeinstatue von Phidias' Hand. Und das ganze elfte Kapitel seines fünften Buches widmet der Bädeker von Alt-Hellas der Beschreibung dieses allmächtigen Wunderwerkes. Ich beneide ihn um die Trockenheit, mit der er dies bewerkstelligt. Das heißt, Griechisch ist ja an sich schon eine so ölige Sprache, daß es auch in trockenem Zustande etwas Gleitendes und Gleißendes behält. Und ich griff, als ich vom Beethoven kam, eigens nach meinem Pausanias, als nach einem Beruhigungsmittel bei so erregtem ästhetischem Pulsschlag. Ich wollte zunächst dem Superlativischen vorbeugen, das mir in die Feder geströmt wäre. Und dann, es war wirklich mein erster Eindruck, als ich Klingers Beethoven in seinem Tempel gegenüberstand, daß die Plastik seit

jenem Olympier nichts Ähnliches geschaffen habe. Ein richtiges „Agalma“, das simulacrum eines modernen Gottes, der auf seinem Hochsitz thront, „und der Thron ist bunt von Gold und Steinen, und bunt auch von Ebenholz und Elfenbein.“ Nur der Adler sitzt nicht auf seinem Zepter, sondern ihm zu Füßen, und blickt zu ihm empor, gerade in sein Antlitz, wie er ja gewohnt ist, in die Sonne zu schauen.

Michelangelo war es am allerwenigsten, der ein ähnliches Werk geschaffen hätte. Dieser große Maler, der seine eigene Malkunst leidenschaftlich verleugnete, liebte den weißen Stein in jener „edlen Halbdurchsichtigkeit“, die Goethe auch am plastischen Gedanken so reizvoll findet. Und er war der dunklen Bronze abhold, während wieder die Griechen das Erz dem Marmor vorzogen. Und auch das Elfenbein, diesen gewissermaßen lebenden Stein, den Pausanias nicht für einen Zahn, sondern für ein Horn des Elefanten hielt. Das Animalische dieses Stoffes erweckte die Vorstellung von etwas Menschenverwandtem. Der bearbeitete Stoff lebte noch weiter, er wollte sogar genährt, getränkt, gepflegt werden, um nicht zu erkranken. In Olympia mußte er, wegen der sumpfigen Beschaffenheit der „Altis“ (des Flußgeländes), fleißig mit Öl getränkt werden. Auf dem dürren Felsen der athenischen Akropolis dagegen mit Wasser. In Epidauros aber staunt Pausanias, daß man die Statue des Asklepios weder mit Öl noch mit Wasser behandle, aber man sagt ihm, das sei unnötig, da die Bildsäule hart an einer Quelle stehe. Heute versteht man die Lebendigkeit eines Materials weniger buchstäblich. Aber auch die Polychromie hat einen anderen Sinn bekommen. Das griechisch-römische wie später das christliche Barock wühlte zwar in solchen Farbenschätzen, aber die Absicht war eine dekorative. An den prachtvollen Grabmälern bei San Pietro oder in den Papstkapellen von Santa Maria Maggiore soll man sich am üppigsten Material berauschen können. Es ist ein nüchterner, ausgerechneter Rausch für längst übersättigte Augen. Heute ist in diesen Steinen und Erzen Sinn, und dieser Sinn antwortet dem stillen Anruf der menschlichen Seele. Die Natur ist wieder pantheistischer geworden. In der zufälligen Form des Steines sieht Klinger, wie einst Michelangelo, eine menschliche Gestalt gebannt, die von ihm Befreiung fordert. Es gibt wieder Oreaden, in anderer Weise. Die Farben der Steine haben wieder ihre symbolische Sprache gefunden, die verständlich zum Menschen spricht. Ob Kugler wohl Klingers Beethoven „gespensterhaft“ finden würde, wie ihm alle bemalten Statuen erschienen? Heute erkennen wir die immanente Farbigkeit aller Dinge und sogar Nichtdinge. Die Töne, die Gedanken selbst treten als Farbenstimmungen in uns ein, aus uns hervor. Natürlich wird der gesunde Grundsatz vielfach von einem Wust spielerischer und virtuoser Erscheinungen überwuchert. Namentlich in der Plastik. Polychromie ist in dieser Kunst schier gleichbedeutend mit Bagatelle. Die modernen Franzosen, die in farbiger Keramik das Große geschaffen haben, können sich in farbiger Plastik nicht über das Kleine aufschwingen. Gewiß reizende Sachen, die von Théodore-Rivière oder Jean Dampt; Figürchen, Büsten allenfalls. An

einer Elfenbein-Büste der Mlle. Worth, von Dampts Meisterhand, sah ich den Brustlatz als miniaturfeines Mosaik aus echten Edelsteinen ausgeführt. Also gewiß, alles wird versucht, ist versucht worden; die Elemente der Thronlehne Beethovens sind technisch schon vorgekommen. Aber all das ist Kleinigkeit geblieben, der Geist des Bibelots nicht zu bannen. Auf der Pariser Weltausstellung erregte es schon Aufsehen, daß Barrias es gewagt hatte, seine überlebensgroße Figur: „la nature se dévoilant" in Gewänder von geädertem Onyx und getigertem Marmor zu kleiden, mit Fleisch aus einem rosenroten Etwas. Die große Medaille war der Lohn seiner Kühnheit, seine polychrome Natur war die Königin jener ganzen Bevölkerung von Statuen, die man in dem ungeheuren Glashofe, wie in einem südafrikanischen Konzentrationslager, zusammengepfercht hatte.

Das alles sind kleine Feigheiten im Vergleich zu Klingers Heldentat. Dieser Beethoven schafft sich seine eigene Möglichkeit. Ein Beethoven-Denkmal aus Edelsteinen ist niemals gewagt worden. Aber aus Edelsteinen, deren jeder seinen logischen Sinn hat. Eine Apotheose Beethovens, geschaffen von einem Seher und Künder der Seelen, die in den Steinen wohnen. Es sind klingende Steine, wie die der Memnonsstatue. Beethoven, der in seiner eigenen Sprache zu schreiben pflegte, hatte in seinem Privatdialekt den Ausdruck: „das Müssende." Nämlich die Notwendigkeit. Und aus jedem der Stoffe, aus denen Klinger seinen Beethoven gebaut hat, spricht deutlich das Müssende. Der dunkle, fast serpentintonige Pyrenäenmarmor für den Adler (der nach einer älteren Beschreibung sogar aus Ebenholz sein soll) hat in einer großflächigen, polierten und oben an den Reflexstellen heller gravierten Weise etwas so ausnehmend Gefiederhaftes, die Form des Brockens selbst enthält so sehr den Ausklang der Bewegung, mit der der „Adel-Aar" sich da niedergelassen, daß man die Empfindung hat, der Sinn, die platonische Idee dieses Steines sei von jeher dieser Vogel gewesen. Die senkrechte Bänderung des Laaser Onyxmarmors, der den Mantel Beethovens, das Himation dieses Zeus bildet, kommt dem großen runden Zug der Falten in ihrer straffen Spannung so merkwürdig in die Quere, daß eine knittrige Vibration durch den ganzen Gewandstoff zu gehen scheint. Als hätte Beethoven in tief unbewußter Erregung soeben ein Bein über das andere geschlagen und die auf dem Schenkel ruhenden Fäuste geballt. Dieser honiggelbe Onyx, in dem alle Abstufungen von Gold, Silber und Elektron wie Einschlagsfäden in einem Gewebe entlang streichen, ist von einem genialen Marmormenschen gefunden — erfunden könnte man fast sagen — als gleichwertig mit dem goldenen Gewande, das die Griechen ihren Elfenbeingöttern um die Glieder legten. Die Plinthe, auf der der Thron errichtet ist, schichtet sich wagerecht, mit dem Eindruck der sicheren Standplatte für eine schwere Last. Und der weiße griechische Marmor, aus dem er die Figur „herausgeholt", scheint meißelbares Fleisch. Es ist pochender Puls in diesen Handgelenken und diese Falten um den festgeschlossenen Mund haben sich soeben zusammengezogen. Wörtlich weiß ist auch dieser Marmor nicht; er hat auf seinem ägäischen Eiland zu viel Sonne Homers

geschluckt. Die scheint nun von innen heraus und durchwärmt, durchleuchtet sein Korn, das sich im Flimmer der Atome zu regen scheint. Wer das Gefühl des Künstlers nachfühlen könnte, als er beim Anblick dieses Blockes urplötzlich die Vision hatte und ganz deutlich den Beethoven in ihm sitzen sah, wie in einem durchsichtigen Kristall. Und w i e er sitzt. Es ist ganz und gar das raccoglimento, das der große wilde Quattrocentomensch Donatello zu bilden wußte, das zusammenfassende Massieren und Summieren der Form, das auf sich Zusammengedrängte, in sich Verdichtete der Gebärde. Die ganze Gestalt ist wie jene geballte Faust der rechten Hand, ein Ausdruck höchster seelischer Konzentration. Es ist die Urgebärde des Individuums. Schon der Embryo in seiner Hülle sitzt so in sich zurückgezogen und träumt à poings fermés. Und der Löwe häuft sich gleichsam so auf, um seinen Sprung zu tun.

Die Alten nannten alle diese Stoffe „Metalle". „Mit allen Metallen durchblümt" ist das Zepter des Olympiers. Und in diese üppige Symphonie von farbiger Stofflichkeit klingen nun noch die Töne des wirklichen Erzes hinein. Die ehern dröhnenden des ungeheuren Bronzegebildes, auf dem der Gewaltige thront, und die beiden hellen Trompetenstöße der polierten Vergoldung, die rechts und links gleich Beschlägen der Armlehnen ihre glänzenden Kurven abwärts krümmt. Dieses blanke Metall umfaßt die Gestalt Parenthesen gleich und klingt in den fünf hellen Flecken der elfenbeinernen Engelsköpfe weiter, eine Art hinpunktierter Prachtrahmen um den Helden. Die Elfenbeinköpfe stehen gleich riesigen Kameen am Saume der Rückenlehne und verbinden sich durch die magisch glitzernden Flügelpaare der Köpfe, die ein Mosaik aus Opal, Labrador, Jaspis und anderem Halbedelgestein bilden. Diese ganze Komposition strotzt von elementarem Farbensinn und ornamentaler Lust. Das ist das Werk eines Bildhauers, der ein Maler ist, wie auch Phidias einer war. Eines Maler-Bildhauers, der ganz durchtränkt ist von höchster Musik. Der Beethoven ist die Neunte Symphonie Max Klingers.

Er ist ein König, der seinem Gott ein „Agalma" errichtet hat, für die Cella eines Tempels, der noch gebaut werden soll. Er hat viele Lebensträume da hineingeträumt. Alle seine Marmorwonnen, in denen er zeitlebens geschwommen, alle seine heimlichsten Linienfreuden. Die moderne „Gefühlslinie" feiert in dem Antlitz Beethovens ihre stillen Siege. Der Zug dieses Mundes, der Umriß dieser Stirne, die trotzige Selbstherrlichkeit und Niedagewesenheit des Konturs dieses ganzen, einzigen Kopfes — sie haben Klinger durch sein Leben begleitet. Als typischer Ausdruck für viel Unaussprechliches, das in ihm gelegen, für so manches, was ohne diese von der Natur einmal und nicht wieder geschaffene Formel überhaupt nicht formulierbar wäre. Die Beethoven-Maske, die in den Bildern Klingers wiederholt auftaucht, als Apollo, Johannes, sogar als heiliger Josef der Pietà, ist einer der ewigen Heroentypen des modernen Menschen. Vom Schädel des Neandertal-Menschen bis zur Beethoven-Maske geht die Darwinische Entwicklung. Und bis zum Bismarck-Schädel. Sie haben

sich im Laufe der Zeiten gewiß wiederholt gemeldet und erst nach vielen Wiedergeburten diese Idealität erreicht. In einer der Stationen Adam Kraffts zu Nürnberg kenne ich einen römischen Krieger, der ein vollkommenes Modell Bismarcks ist. Auch Dürer hat in seinem Johannes schon Schiller vorgebildet. Und die Maske Beethovens ist eine der Urquellen moderner Physiognomik. Ihr und der Meduse kann Franz Stuck nicht entrinnen. Sie verdrängt sogar die Meduse, die seit Lionardo eine der stärksten Versucherinnen der Malerphantasien war. In ihren Zügen haben sich alle Dämonen der Menschenbrust eingeschrieben. Es ist Schicksal darin, aber mit Trotz und Sieg gesellt. Märtyrer und Überwinder; Versteinerung und Erlösung.

Doch wer könnte dem Meister diesen Beethoven nachfühlen? Seinen eigenen, an sich selbst erlebten Beethoven. Dieses menschenförmige Gefäß voll Lebensinhalt, voll Schmerz und Lust, Sturm und Drang, Fieber und Genesung. Es ist daraus eine monumentale Allegorie geworden, nämlich etwas an sich höchst Verständliches, hinter dem Tiefen von Ahnung liegen, Abgründe von Geheimnis. Andeutung davon ist alles. Anspielungen daran sind auch die wundersamen Reliefs, welche die Rückseite des Thrones schmücken. In der Mitte das Golgatha mit den drei Kreuzen und darunter Aphrodite in ihrem Muschelkahn stehend, während eine Gestalt im Mantel des Sturmes unwiderstehlich wider sie einherfährt. Und rechts und links gewonnene und verlorene Paradiese, verhängnisvoller Genuß, verschmachtende Entbehrung. Die Evasfigur, die mit der Trinkschale in der ausgestreckten Hand sich zum Quell bückt, ist eine der reizendsten Eingebungen Klingers. Und der Quell ist eigentlich ein Napf, ganz unten im Stamme einer Palme ausgehöhlt, wie in den Palmenländern geschieht, um den abträufenden Palmsaft zu sammeln. Zwei herrliche Palmen nämlich, der Lieblingsbaum Klingers, sind rückwärts die stützenden Pfosten des Thrones. Ihre gefiederten Zweige wehen leise über die geschwungenen Flächen hin. Vielleicht kommt einmal ein deutscher Musikgelehrter, der jede Einzelheit dieses idealen Beethoven-Denkmals mit Notenbelegen aus der Missa sollemnis, der Siebenten und der Neunten, aus Fidelio und vielleicht sogar aus den 33 Variationen zum Diabelli-Walzer belegt. Ich glaube sogar fest an diesen analytischen Messias. Max Klinger hat nicht so mit dem Gehirn der Notenköpfe gedacht. Er ist ganz und gar auf Beethoven gestimmt, ist aber der Mensch der Gesteine und der Erze, die denn seine Stimmungen weiterklingen. In seinen „Metallen“ ist Musik, sie klingen nach Beethoven.

(17. April 1902.)

Sezession.

Die Ausstellung von Max Klingers Beethoven ist der Glanzpunkt in der bisherigen Geschichte der Wiener Kunstausstellungen. Aber nicht nur das Was, auch das Wie dieser Ausstellung ist denkwürdig. Es wurde ein vollkommener Stimmungsbau aufgeführt, vergänglich und doch echt vom ersten bis zum letzten. Ein Raum der Weihe, der Tempelstimmung für einen Gottgewordenen. Wie altdeutsche Künstler heilige Männer gern „im Gehäuse" darstellen — Albrecht Dürer den heiligen Hieronymus — so zeigt uns die Sezession einen Beethoven im Gehäuse. Klingers eigenem Worte, daß farbige Plastik für farbige Räume gehöre, entspricht zwar die Umgebung des juwelenhaften Beethoven nicht buchstäblich, denn Josef Hoffmann, der diesen Raum ersonnen, stimmt die Farbe auf ein Minimum herab, innerhalb dessen er nur zarte Tonwirkungen mit einzelnen energischen Akzenten zuläßt. Aber diesmal hat er recht. Schon weil eine Farbigkeit, die der des Beethoven standhielte, gar nicht zu erschwingen war; und dann, weil es sich hier doch nicht um Aufstellung, sondern um Ausstellung handelt, bei der das absolute Maß der Wirkungskräfte dieses Werkes augenfällig werden soll. Auf dem Kapitol, zwischen Statuen aus Rosso antico, Serpentin und Probierstein, würde seine Wirkung mehr eine verhältnismäßige werden.

Aber Hoffmanns Tempelbau ist an sich so geistvoll und stimmungsvoll, daß man ihn dazu beglückwünschen darf. Er hat in Ziegelbau und Rauhputz einen modernen dreischiffigen Tempel aufgeführt. Das Hauptschiff hat am oberen Ende querschiffartig zwei halbrunde Apsisnischen. Die Zwischenwände sind so breit durchbrochen, daß fast nur gemauerte Brüstungen übrig bleiben. (Daß diese eigens mit langen Kissen belegt sind, für Zuschauer, die über die Brüstung gelehnt in den Mittelraum niederblicken, ist eine der spezifischen kleinen Aufmerksamkeiten, welche die Kunst der Sezession so praktisch machen.) Die breite flachgewölbte Decke entspricht so recht der Zeit des Monierbaues, wo die Gewölbe sich Kurven von früher nicht geahnter Flachheit und Weite gestatten. Das Oberlicht darin ist ein ausgedehntes Rahmenwerk von vergoldetem Holz, in das nicht Glas, sondern... Pauspapier gespannt ist. Das ganze Gehäuse ist aus reinen Flächen zusammengefügt, die Wände sind eben wandmäßig gedacht. Dennoch fehlt es nicht ganz an betonenden, gliedernden Elementen. Es kommen etliche kurzstämmige Wandpfeiler vor, deren Bekrönung aus einfachen kleinen Würfeln zusammengesetzt ist, und etliche Türpfosten, deren Kapitäle sich in ebenso geometrischer Weise wie von selbst kristallisieren. „Kristallisierter Putz", scherzt Hoffmann. In den Füllungen über einigen Türen tritt dieser Putzkristall in besonders launiger Zusammenstellung auf, Bildungen von irgendeinem ungeahnten Kalkspat vergleichbar. Und diese Dinge ergeben sich so schlicht aus dem schlichten Material, daß man dabei kaum an die Urwüchsigkeit der Erfindung denkt.

Die reichste architektonische Ausbildung hat die Eingangswand, mit einem vorspringenden Mittelkörper zwischen je zwei ebenso fleischigen Wandpfeilern. Diese sind überhöht und tragen kniende Kranzträgerinnen von basaltartigem Ansehen, mit Vergoldungen in den Frisuren; sehr anmutige Arbeiten des Malers Rudolf Bacher. Zwischen die erwähnten Mauerpfeiler sind zwei große viereckige Lehnstühle eingefügt, weiß mit Gold, holzgeschnitzt, mit ganz köstlichen, grotesk stilisierten Köpfen, die Maler Andri aus Holz geschnitten und in seiner Weise koloriert hat. Alle diese Dinge aber ordnen sich ganz still ein, jedes in seiner eigenen Bescheidenheit. Mehr Gewicht ist auf feine farbige Tonwirkung gelegt. Der ganze Putz des Hauptschiffes ist weiß, der der Seitenschiffe aber mehr gelblich, was die Durchblicke perspektivischer macht. Und die beiden Rundnischen rechts und links haben einen feinen blauen Ton, nicht aufgetüncht, sondern schon in den Putz (Stampfbeton) eingerührt. Sie bilden zwei schattige Grotten, deren Gewände Luksch mit einigen stützenhaft starren Hochrelieffiguren belebt hat, und aus tiefblauem Wasser springen weiße Wasserstrahlen, deren Geplätscher einen Naturlaut in das Schweigen des Saales bringt. Die beiden hohen Schmalwände dieses modernen Zwecktempels sind malerisch geschmückt. Auf der einen hat Roller „die sinkende Nacht“ gemalt, auf der anderen Böhm den „werdenden Tag“. Beide ganz ornamental, obwohl in der mosaikartigen Komposition Rollers die als unendliches Muster wiederkehrende, zum Schlummer geneigte Mädchenfigur, mit den vornüber fallenden Ringellocken und der goldenen Scheibe in der Hand, eine Humanisierung des Ornaments bedeutet. (Diese geistreich erfundene Figur ist auch für das Plakat der Ausstellung verwendet.) Böhm hat den Tag mehr atmosphärisch aufgefaßt, als züngelnden Flammenregen, dessen Lichtwellen sich als weitgeschwungene Horizonte nach der Horizontale verbreiten. Die Aufgabe, sich in keinen Farbenwettstreit mit dem ausgestellten Werke einzulassen und dennoch nicht unberührt von seinen farbigen Emanationen zu bleiben, ist hier mit viel Takt gelöst. Eigentümlich ist dabei, daß, vielleicht unwillkürlich, ein ägyptisches Element sich einfindet. Blickt man von einer Brüstung in den Saal hinab, so erinnern die weißen rechteckigen Formen der Eingangswand an die Häuserwürfel und flachen Dächer eines Nildorfes. Die dunklen Mädchen Bachers hocken feierlich auf ihren Fersen, in ihren einfachen, blanken Formen Basaltfiguren aus dem Bulak-Museum vergleichbar. Die Ornamentwand Rollers mit ihrer reihenweise wiederholten identischen Figur von hoch-hieratischem Lineament erweckt im Gedächtnis Wandbilder von Beni-Hassan oder Dahr-el-Bahri, mit endlosen Parallelismen von Pferdefüßen der Gespanne und von flehenden Armen oder knienden Beinen der Kriegsgefangenen. Selbst die große goldene Kugelscheibe, die immer mit wiederkehrt, hat den ägyptischen Habitus und erinnert an die auf dem Haupte des Sonnengottes Ra oder die geflügelte Sonnenscheibe über den Tempelpforten. Wir sind eben so von Kultur durchsetzt und haben Ort und Zeit so gründlich verdaut, daß wir zu Hause zu sein glauben, während wir in der Fremde sind.

Die weihevolle Stille im nächsten Umkreise Beethovens belebt sich in den Seitenschiffen mit lauteren Stimmen, den farbigeren Echos seines Wesens. Sie sind oben mit weitgespannten Kaseïnmalereien und unten mit Reihen viereckiger Einlagen von Bronzen, Mosaiken und Keramiken geschmückt. Im linken Seitenschiff hat Gustav Klimt ein entzückendes Friesgemälde geschaffen, so voll seiner kühnen, selbstherrlichen Persönlichkeit, daß man sich zurückhalten muß, um dieses Gemälde nicht sein Hauptwerk zu nennen. Wenn es wirklich, wie die ganze übrige Ausstellung, nur dem vorübergehenden Beethovenzweck dienen und dann vernichtet werden soll, so erleidet die österreichische Kunst einen schweren Verlust. Dann ist auf dem Altar Beethovens ein Meisterwerk in Rauch aufgegangen. Klimt hat sich die Sehnsucht der Menschheit nach dem Glück gedacht. So ungefähr, sei hinzugefügt, denn Allegorien soll man gar nicht ganz verstehen. Selbst der genaue Pausanias schreibt in seiner Zeus-Schilderung einmal: „Selene treibt (wie mir scheint) das Pferd zum Lauf an.“ Also Klimt stellt, wie mir scheint, die Sehnsucht nach Glück dar. Und zwar zunächst als eine Art fortlaufendes Ornament, dicht unter der Decke, als eine rhythmische Folge von fließenden Formen, von stilisierten menschlichen Gliedmaßen und Köpfen, in denen sehnsüchtige Bewegungen ins Ferne streben. Um es ganz genau zu sagen: es ist das „Hangen und Langen in schwebender Pein“, für das der Künstler einen sichtbaren, typischen Ausdruck gefunden hat. Diese Welle der Sehnsucht staut sich zunächst an der kraftvoll hingepflanzten Gestalt eines Ritters in goldener Rüstung, der, auf sein blankes Schwert gestützt, das Hilfeflehen notbedrängter, abgezehrter Menschen anhört. Diese herrliche Gestalt bezeichnet die Mitte der einen Langwand. Ihr entspricht an der Wand gegenüber die blumenfarbige Lichtgestalt der Poesie, die den gesuchten Trost spendet. Ehe aber die sehnenden Wünsche sie erreichen, müssen sie eine Schar furchtbarer Feinde überwinden, über sie hinwegkommen. Das ist der Unhold Typhoeus mit seiner Sippschaft von Lastern und Sünden jedes Namens. An der Schmalwand ist dieses feindliche Heer dargestellt, in einem großen Gemälde, in dem die bunten Ströme der Klimtschen Phantasie wie in einem Sammelbecken zusammenlaufen. Typhoeus ist eine Art geflügelter Affe, ein dunkles chimärisches Wesen mit zähnestarrendem Rachen und weithin schattenden Fittichen. Diese Schattenhälfte des Bildes, obgleich von ruhiger dunkler Tonwirkung, ist ein Gewimmel von seltsamen, meist dem Begriff von Gefieder entlehnten Formen und Nuancen, die im Sehnerven ein fast mechanisch zu nennendes Geprickel erregen. Es ist ein mysteriöser Reiz in dieser Empfindung, deren Elemente man sich erst hinterher genauer ansieht. Links aber, in der Lichthälfte des Bildes, ist ein Gewühl von blanken, stilistisch geborenen und doch drastisch pointierten Formen, von dämonisch bleichen, blutgeschminkten Frauengesichtern, von schlangenhaftem Geringel schwarzer und roter Locken, von goldenem Geschmeide, von hellgoldenen Dingen, die gar keinen rechten Namen haben, die umher weben und ranken und sich unter diesen vampirhaften Wesen umherstehlen, mit unheimlichem Gleißen, von dem sich das Auge

vergiftet fühlt. Diese Bildhälfte ist, rein als ornamentale Eingebung betrachtet, ein Anblick von gespenstischem Zauber. Und Gespenster sind auch die mitwirkenden Figuren, so unwiderstehlich sie mit seltsamen Realismen zu äffen wissen, unbekümmert natürlich auch um die Virtuosen des Anstoßnehmens, die schon ein barer Wanst erschreckt, als ob einer die Völlerei abgezehrt malen könnte. Diese Prachtszene Klimts ist ohne Frage ein Gipfel der modernen dekorativen Malerei. Das Schlußbild der Reihe ist dann noch eine blühende Jubelszene mit Engelchören: Diesen Kuß der ganzen Welt.

Im rechten Seitenschiff sieht man zwei friesartige Gemälde von Andri („Mannesmut und Kampfesfreude") und Auchentaller („Freude, schöner Götterfunken"). Andri versucht sich zum ersten Male in diesem dem bedruckten Kattun so fern liegenden Stil. Aber er macht Eindruck. Die drei Kraftmänner, die so breitbeinig hingepflanzt die heransprengenden Feinde erwarten, und das Anstürmen dieser unheimlichen Reiter geben ein bewegtes Bild mit guten Einzelheiten. Trotzdem bleibt es ein Zufallsspiel, ohne erprobtes stilistisches Programm. Wir sagen nicht einmal „einstweilen", denn es wäre schade, wenn Andri von seiner Heimatsscholle in die Wolken übersiedelte. Auchentallers Bild ist eine Sammlung jener luftigen Draperienwirbel und spiralig um die Achse Loïe Fullers bewegten Gewandungen, die ihren Ursprung jenseits des Kanals haben. Von Rossetti bis Greiffenhagen bewegt sich dieser Zyklon, und dann weiter über Franz Stuck hereinwärts bis zu Auchentaller. Hoffentlich wird er sich nun doch bald legen. Bei diesen Bildern sind auch Vergoldung und Mörtelschnitt angewendet, wie denn überhaupt all der Flächenschmuck der Wände ein lustiges Experimentieren in allen Stoffen und Handfertigkeiten darstellt. Der Sport des Mörtelschnitts ist diesmal an die Stelle des Patronenschneidens getreten, das bei der Ausstattung früherer Ausstellungen wie ein Gesellschaftsspiel um die Wette betrieben wurde. Dann werden Mosaiken aus allerlei keramischen und metallischen Stoffen, zum Teil in farbigen Zementen versucht. Eines von Myrbach ist besonders feinfarbig, eines von Lenz (in der Vorhalle) sieht sich interessant grobkörnig an, Moser belebt die seinen mit Glasflüssen und geschliffenen Glasstücken, Luksch setzt seiner Majolika-Nixe Perlmutteraugen ein, die sich perlmuttern im Wasser spiegeln, Orlik stellt eine Perlmutterfigur in eine japanische Goldlacklandschaft, die er mit farbigen Hölzern und Halbedelsteinen intarsiert, Stolba mosaiziert seinen geschnittenen Zement mit allerlei glänzenden Materialien. Andere benehmen sich als gesittete Plastiker und bleiben streng bei ihrem Material. Schimkowitz hat ein wahres Prachtstück von blank geschliffenem Sieneser Marmor, dessen geflammtes Farbenspiel sich mit dem Formenspiel einer menschlichen Figur unauflöslich vermengt. Friedrich König, der Phantasiereiche, ergeht sich in Szenen von getriebenem und galvanoplastischem Kupfer, darunter Kapitalstücke wie sein Prometheus auf dem Felsen. Auch Lenz ist besonders fruchtbar an solchen Kupferplatten. (Nebenbei gesagt, kauft das Publikum gerade diese Allotrien auffallend gern.) List hat unter anderem einen famosen Bleiguß mit Konturen von

eingehämmertem Golddraht. Andri erregt Aufsehen durch sein grobkörniges Schnitzen in Lindenholz (Winkelried u. a.), das er in seiner Weise mit Farben höht. Jettmar ergeht sich mit dem Volldampf seiner Phantasie in gemischten Freskotechniken. Leopold Bauer steuert Portale, Möbel und anderes einzelne bei. Kurz, es ist ein frisches Arbeiten auf der ganzen Linie, zu gemeinsamem Zweck, im Zeichen Max Klingers.

Und in diesen beiden Seitenschiffen stehen auch noch zwei neue Werke Klingers. Eine weibliche Büste in weißem Marmor, mit einer ganz wunderbaren Hand, die aus dem Nichts herauskommt und sich auf ihre Brust legt. Man spürt, daß in dem gewissen Block genau ein Kopf und eine Hand enthalten waren. Bei den alten Bildhauern galt das Anstückeln als Schande; bei Klinger auch das Wegschlagen von Material, dessen Inhalt an Form man nicht erraten hat. Das andere Werk ist eine kleine massige Bronze. Ein Athlet, aufrecht, die Arme über dem Kopf gekreuzt, die ganze Körpermasse dadurch gespannt, zum Platzen voll mit sich selbst.

Und auch der Katalog dieser Ausstellung ist bemerkenswert. Ein kleiner Quartband von etwa hundert Seiten mit monumentalem Druck. Er ist mit einer Anzahl blattgroßer Originalholzschnitte — au canif, sagen die Franzosen — von hahnebüchener Derbheit durchschossen. Dazu großmächtige Initialen und Monogramme auf gelbem Grund. Da nämlich die Arbeiten im Hause nur mit Monogrammen versehen sind, müssen diese im Katalog erklärt werden. Der alte Nagler, der mit den „Monogrammisten“, wird über solchen Nachschub gewiß im Grabe erfreut sein.

(18. April 1902.)

Auguste Rodin in Wien.

Das war gestern Nachmittag ein interessantes Idyll. Im Sacher-Garten. Auf der blanken Terrasse, unter den hohen Bäumen, unter all dem frischen Grün und Blau des Praterfrühlings. Man war zu einer Wiener Jause geladen. Von einer Wiener Dame, die in unserer modernen Kunstbewegung ganz vorne steht und sogar kräftig schafft*). Von einer jener Damen, deren gesunder Kunsttrieb und energischer Idealismus mit zur ganzen Atmosphäre der Sezession gehört. Der Held dieses Gouters war kein geringerer, als Auguste Rodin. Er kommt von Prag, von seiner großen Rodin-Ausstellung, die der Künstlerverein „Manes“ veranstaltet hat, und von Göding, wo Joza Uprka jetzt seine neueren Malereien zur Schau hält. Welch neue Eindrücke für ihn. Rodin en balade, durch die Fluren Böhmens und Mährens reisend, in den Ortschaften von buntbebänderten Banderien empfangen, mit Salz und Brot begrüßt, wie Herr Loubet in Rußland.

*) Frau Hofrätin Berta Zuckerkandl, Gattin unseres berühmten Professors der Anatomie, eine scharfe moderne Kunstkritikerin.

Warum nicht? Er ist der Präsident der französischen Kunstrepublik; nicht erwählt, dafür aber lebenslänglich.

Eine der merkwürdigsten Erscheinungen, die man sehen kann. Übrigens ganz sein Porträt von Sargent in der amerikanischen Abteilung der Weltausstellung. Es hängt jetzt in Rodins Werkstatt, scheint also von ihm als legitimes Bild anerkannt zu sein. Die Gestalt ist nicht groß, aber mächtig. Man denkt an den alten langbärtigen Gnomenkönig, mit den gewaltigen Muskeln voll unbekannter, geheimer Kräfte. Man denkt an Meissonier, aber nur einen Augenblick. Meissonier hatte den alten Troupier des Kaiserreichs in sich, dessen Darstellung ihm Lebenszweck war. Rodin steht da wie ein Geisterbanner, mit wenig Gebärden, aber mit der Braue, deren Zucken die Dämonen kommandiert. Ein Zauberer, ohne dessen Pose. Ganz bürgerlich, in einem älteren Alltagsanzug, ohne Spur einer Bügelfalte an den Beinkleidern und an der Seele. Ein ruhiges, gemütliches Sprechen und Zuhören, mit einem gewissen Nachklang, wie von verborgener Tiefe, und einer angenehmen Pointe von Humor. Man muß ihn hören, wie er über seine Pariser Kollegen spricht, oder auch schweigt. Ohne ein Wort von eigentlichem Urteil und dennoch voll Abwägung jedes einzelnen Mannes. Ich habe mir dieses Thema besonders angelegen sein lassen. Man mußte ihn hören, wie er etwa den armen Dalou schilderte, seinen alten Freund, den er durch jene merkwürdig durchwühlte, ganz mit Nerven besaitete Büste verewigt hat und der nun tot ist. Dalou, der vor lauter Tätigkeitsdrang schon frühmorgens in seiner Werkstatt war und eigenhändig den Ofen heizte und die Räume auskehrte. Er konnte nicht atmen ohne ewiges Zugreifen. Oder er schilderte mit Bonhomie eine Szene in der Pariser Akademie, wo die Schüler der Bildhauerschule seine Arbeit parodierten, indem sie von ferne die Tonstücke an die Figur schleuderten und dann so weiterhudelten. „C'est du Rodin", hieß es. Und so weiter. Er erzählt natürlich das alles nicht aus eigenem Drang. Er bietet seine Mitteilungen nicht an, sondern man muß sie aus ihm hervorholen. Der Punkt, in dem er am häufigsten kritisch wird, ist merkwürdigerweise das Maß, die Harmonie. Das Gleichgewicht darf nicht fehlen, die Disziplin. Und das ist der Mann, dem man alle Extravaganzen zutraut. Ich befragte ihn über Verschiedenes, das den Leuten zu arg vorzukommen pflegt. Über jene vergoldete Statue der Villonschen „belle Heaulmière", in ihrer verrunzelten Nacktheit, diese Tragödie der Schönheit, die soviel Kopfschütteln erregt hat. Es war eine achtzigjährige Italienerin, eine Art klassischer Ruine, deren Verfall noch so dekorativ aussah. Jede Runzel ornamental. Mehrere Bildhauer machten Studien nach dieser armen alten Frau, der damit nicht wenig gedient war. Rodin und die alten Frauen, das ist ein eigenes Kapitel, das einmal geschrieben werden wird. Rehabilitation. Ich erzählte ihm vom Dichter Frauenlob, der von den Frauen zu Grabe getragen wurde; ihn würden einst die alten Weiber zur Gruft bringen. Er nahm es nicht krumm ...

Er saß an der Ehrenseite des Ehrentisches, zwischen der Hausfrau, die ihn sogar in einem schneidigen französischen Toast feierte,

und dem Unterrichtsminister Ritter v. Hartel, der sich eifrig mit ihm unterhielt. Ringsum elegante Damen in frischen Frühlingstoiletten. Einige Berühmtheiten darunter; der Fashion, der Kunst. Erscheinungen für ein Künstlerauge. Einige moderne Künstler und Kunstfreunde mit ihren Damen; lauter jüngere Jahrgänge. Gustav Klimt in seiner Aureole von Verpöntheit; eigentlich sollten wir ein Sibirien haben, wo man solche enfants terribles hinschicken kann, . . . es würde ihnen selber viel Spaß machen. Einige berühmte Professoren der medizinischen Fakultät, die sich durch Klimts „Medizin" nicht beleidigt fühlen. Noch andere und wieder andere. Abends erschien eine wohlbekannte hohe schlanke Gestalt mit blondem Vollbart, die man nie gern vermißt, wo es sich um Kunst handelt. Der Mann mit dem gesunden Renaissanceherzen, bei dem aber die Renaissance auch weitere Wiedergeburt vom Modernen ins Moderne bedeutet.*) Es wurde eine hübsche Gruppe um ihn her, mit charakteristischen Kontrastfiguren. Der nächste Vormittag wurde für Rodins Besuch im Palais des Grafen anberaumt. Dort gibt es soviel Antikes zu sehen und der Künstler fühlt sich jetzt merkwürdig zu den Griechen hingezogen. Er hat sich förmlich berauscht an allem, was in Wien Antikes zu sehen ist. Stunde um Stunde verbrachte er sogar bei den Gipsen der Akademie und Universität und konnte sich nicht satt sehen. Zwei jüngere Maler, die ihn begleiteten, versichern, man lerne ungeheuer viel, indem man ihm zusehe, wie und was er ansieht. Was er an Dingen findet, an denen die meisten vorübergehen. An was er vorübergeht, obgleich der Kustode es ihm ausnehmend rühmt. Von einem archaischen Apollo ohne Unterschenkel begehrte er durchaus einen Gipsabguß. Unsere herrlichen Funde von Ephesus waren ihm ein Entzücken. Ungezählte Male drehte und drehte er die Erzfigur des jugendlichen Athleten und suchte immer neue Ansichten, neue Momente der „Bewegung", des „Lebens". Einen kleinen marmornen Venustorso in einer Ecke betrachtete er lange ganz verklärt. In der Akademie machte der Besuch dieses ziemlich nichtakademischen Künstlers Furore. „Rodin ist im Hause!" Daraufhin stürzten die jungen Leute aus allen Bildhauerklassen heraus, in Hemdärmeln und Kitteln, mit tonigen Fingern, und stellten sich auf seinem Wege auf. „Hoch! Heil!" Es war ein Aufjauchzen der Jugend, als stiege Michelangelo nieder, um bei ihr zum Rechten zu sehen.

Um seine Meinung über Klingers Beethoven habe ich ihn nicht gefragt. Niemand hat ihn gefragt. Auch nicht über alles andere, was in der Sezession zu sehen. Er hat auch nicht gelobt und nicht getadelt. Es gibt Fälle, wo Schweigen taktvoller ist als Lob. Nur bei den Reliefs am Throne Beethovens konnte er den Ausdruck seiner Befriedigung nicht zurückhalten. Beethoven genoß er noch ganz anders. Die jungen Leute führten ihn nach „Venedig in Wien", zu Grädeners Konzert, wo er die Eroica hörte. Sie wühlte ihn ganz auf, er ging ganz aus sich heraus. Er klagte, daß er es in Paris nicht im Konzert aushalte, weil die Programme so gemischt wären. Die

*) Graf Karl Lanckoronski.

herrlichsten Sachen zwischen schales Modezeug eingereiht. So sei er z. B. nie dazu gekommen, die Neunte Symphonie zu hören. Dieses Wiener Konzertprogramm genoß er gründlich durch. Es begann zwar zu regnen, aber man spannte die Schirme auf und blieb tapfer sitzen, auch bei Tanhäuser und weiter. Er wollte einmal Beethoven und Richard Wagner unmittelbar nacheinander hören, und den Vergleich in seinen Nerven spüren. Da sprach auch er frei von der Leber weg und zog eine richtige Parallele zwischen den Zweien. Ich zitiere sie nicht, da ich sie nur aus zweiter Hand habe. Von dieser großen Musik führte man ihn dann ... zu den „Grinzingern". Aber dieses Experiment schien nicht nach seinem Geschmack, denn er sah bald auf die Uhr und trachtete fortzukommen. Er tut das, schon weil er ein Frühaufsteher ist. Um neun Uhr ist er schon auf der Wanderung durch dieses Wien, mit dem man nicht fertig wird und wo es ihm ausnehmend gefällt. Man führte ihn nach Schönbrunn, das ihn einfach entzückte. Trotz Versailles. Welche Landschaft in diesem Garten, welche Stimmung in der großartigen Plastik des Terrains! Man führte ihn auf den Kahlenberg, wo das Panorama der Wiener Natur ihn stundenlang fesselte. Man machte Pläne mit ihm. Kreuzenstein ... Heiligenkreuz. Dieses Wien ist an so vielen Enden anzufassen und an jedem Ende anders schön. Und Rodin nützt seine Zeit aus, er ist unermüdlich. Massen von Eindrücken strömen in ihn ein, er nimmt sie auf wie ein Jüngling. Und dabei ist er selbst ein Schauspiel. In einer eleganten weltlichen Gesellschaft steht seine stämmige konzentrierte Gestalt wie ein erratischer Block. In einer Sammlung von Kunstwerken oder in der freien Natur sieht sie aus wie etwas Mitgewachsenes, Gleichartiges. Seine Kopfform ist ganz eigen. Die massive Schädelkuppel erscheint auf den ersten Blick eher etwas klein im Verhältnis. Nacken, Profil und Bart sind zu monumental. Aber diese gedrungene Schädelform hat ihre Logik, wie die fast schlanke Kurve, welche Michelangelo der Kuppel Sankt Peters gab. Es war ein berühmter Anatom in der Gesellschaft; schade, daß ich ihn nicht darüber interviewt habe.

Der Tag neigte sich. Alfred Grünfeld saß am Flügel und spielte Rodin vor. Eines jener gewürzten Programme voll Spezialitäten, Dinge, die man in der Regel nicht zu hören bekommt. Rodin fühlte sich so recht in der Musikstadt Wien. Und dann saß man wieder und studierte Farbenstimmungen. Vorne die elektrischen Lichter, hinten das resche Grün noch fast taghell. Die Köpfe machten Silhouetten von sonderbarer Ausgeschnittenheit, die Teints lösten sich in Farbenspiele auf, die man einem verruchten Sezessionisten nicht so ohneweiters durchgehen ließe. Die Natur wollte sich einmal bei diesen Herren angenehm machen und trieb Reflexsport. Sacher hatte diesen Abend entschieden grüne Tischtücher. Glücklicherweise war der Champagner nicht bloß symbolisch. Es war gegen Mitternacht, als die letzten Gäste den Sacher-Garten verließen. Einige trieben sich aber noch längere Zeit im Prater herum und sahen sich die Nacht an. Klimt war nicht aus dem Prater herauszubringen.

(8. Juni 1902.)

Das Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum.

Aller Augen richten sich wieder einmal nach dem Karlsplatz. Und dann setzen sich viele Beine in Bewegung nach dem Rathause, wo heute wieder einmal frisch beurteilte Entwürfe für das städtische Museum zur Schau gestellt sind. Die Jury hat ihr Urteil gesprochen. Roma locuta est. Oder vielmehr: Romae locutae sunt, denn es sind gar zwei Verdikte erfolgt: ein Majoritäts- und ein Minoritätsvotum. Es ist genau so gekommen, wie wir bei der Vorkonkurrenz im Dezember befürchtet haben. Unser künstlerisches Bewerbungswesen ist gründlich ad absurdum geführt. Damals lautete das Urteil: der Entwurf Otto Wagners überragt künstlerisch und praktisch alles andere so weit, daß daneben gar kein anderer in Frage kommen kann. Heute, wo dieser als unvergleichlich bezeichnete Entwurf noch wesentlich verbessert ist, fällt er im zweiten Siebe, bei der zweiten Jury, gänzlich durch und geht ohne Preis aus, während Schachner den ersten, Pecha den zweiten Preis erhält. Vorkonkurrenz, Konkurrenz, ...am Ende kommt auch noch eine Nachkonkurrenz. Und das wäre nicht einmal schlecht, da ließe sich die jetzige Blamage wenigstens gutmachen. Es ist eben unsere alte, langwierige Wirtschaft mit Jurys, Wiederum-Jurys und Nochmals-Jurys, wobei gewöhnlich der erste Eindruck, das richtige Urteil durch Parteierwägungen hinterher verballhornt, ja umgekehrt wird. Gegen Otto Wagner hebt sich nun einmal immer wieder im entscheidenden Augenblick die nämliche, unveränderliche Riesenwoge der Bedenklichkeit und Mißgunst. Er ist heute ohne Zweifel, trotz all dieser Angefochtenheit, der populärste Architekt Wiens. Was er bisher Öffentliches und Privates gebaut, von den Donauarbeiten und der Stadtbahn bis zu seinen eigenen Häusern, hat sich in der öffentlichen Meinung alles durchgesetzt. Und nicht nur bei den „Leuten“, sondern auch bei vielen Kollegen, ja Nebenbuhlern. Seine Grundsätze sind heute kaum mehr zu umgehen. Sein grundlegendes Buch: „Moderne Architektur“, das erst kürzlich in dritter Auflage erschienen ist, übt auf die Bauwelt einen Einfluß, wie kein zweites Buch seit Sempers „Stil“. Es ist ein Vademekum des Nachwuchses, eine Kodifikation des gesunden Bauverstandes geworden. Auch wird in Wien an allen Ecken und Enden wagnerisch gebaut, und nicht nur von seinen Schülern, sondern gerade von seinen Gegnern, die sich sein Räuspern und Spucken angeeignet haben, wenn sie auch ihre alten akademischen Spucknäpfe krampfhaft festhalten. Keine Gasse, wo nicht schon echte oder falsche Wagnerhäuser stehen. Sogar städtische, z. B. das Stiftungshaus in der Wollzeile. Aber von ihm selbst ist das wenigste. Sobald er selbst sich meldet, scharen sich die fetten Karpfen des großen Karpfenteiches gegen den mageren, bissigen Hecht zusammen und erdrücken ihn durch ihre konzentrierten Embonpoints. Wer weiß, am Ende gelingt es ihnen doch noch, durchzusetzen, daß der Alte in die Grube fährt, ohne sich in Wien durch einen Monumentalbau „verewigt“ zu haben. Dann, ja dann wird man

wohl gar schon eine moderne Kirche vertragen und bauen. Die Zeichen mehren sich ja. Die Saat, die er durch sein famos gewordenes Kirchenprojekt ausgestreut, beginnt aufzugehen. Vor zwei Monaten erst sah man bei der vom Ministerium ausgeschriebenen Konkurrenz für eine billige Landkirche auf der ganzen Linie die Wagnerianer siegen, Leopold Bauer und Wunibald Deininger voran. Unsere Jubiläumskirche aber, die wahrlich eines besseren Loses wert wäre, wird ihren eigenen Förderern von Tag zu Tag fataler. Sollte sie je fertig werden, so wird sie ein Rock nach dem Modejournal von 1875 sein.

Nun denn, die Sache des städtischen Museums ist einstweilen glücklich verpatzt. Man kann nicht umhin, diesen lokalen Ausdruck zu gebrauchen, wenn man die Namen betrachtet, die unter dem Majoritätsvotum stehen. Es sind die Rückschrittler und die Nichtfachmänner, während das Minoritätsvotum eine Anzahl schaffender Talente vereinigt. Daß diese Modernen unparteiisch genug waren, den zweiten Preis Schachner zuzuerkennen, während die Nichtmodernen überhaupt gegen Wagner stimmten, ist nebenbei höchst bezeichnend für die hüben und drüben geltende Auffassung solcher Fragen. Nicht im modernen, sondern im unmodernen Lager werden künstlerische Probleme rein als Partei- oder Personensache betrachtet.

Wenn wir Entwürfe von Wagner und seinen Mitbewerbern vergleichen, haben diese allerdings einen schweren Stand, weil uns, wie die Sachen liegen, ein Fenster von Wagner lieber ist, als der ganze Entwurf eines anderen. Um so viel ursprünglicher und schöpferischer ist seine künstlerische Natur. Daraufhin dürfte er selbst größere Fehler begehen, als er begeht. Aber er ist sich in diesem Entwurf völlig treu geblieben. Wir hörten ihn einst sagen: „Wenn ich an einen Bau denke, schreibe ich mir vor allem ein Wort ins Gehirn, das heißt Zweck; dann ein zweites, das heißt Konstruktion; und dann erst das Wort Poesie.“ Davon ist er auch bei dem städtischen Museum gleich anfangs nicht abgegangen. In der neuen Redaktion des Planes bemerkt man aber noch wesentliche Verbesserungen. Die Treppe ist zentral gelegt, das Treppenhaus mit der Zentralhalle verbunden, so daß der Eintretende sich mit einem Blick im ganzen Bau zurechtfindet. An die Stelle des Kaisersaales im (oberen) Hauptgeschoß ist als Konzentrierungspunkt ein Bürgermeistersaal getreten, mit den Bildnissen der Bürgermeister geschmückt, für Feierlichkeiten, Vorträge usw. geeignet. Dafür ist der Empfangsraum für den Kaiser in den Pavillon des Hauptbaues verlegt, der dadurch zum Kaiserpavillon wird. Es ist ja auch das Natürlichere, den Kaiser gleich im Erdgeschoß und nicht erst, wie bei Schachner, im Oberstock zu empfangen. Man male sich nur dies in der Praxis aus! Wie will man denn das anfangen? Das Majoritätsvotum bemängelt, daß der Eingang dieses Pavillons nicht an die Lothringerstraße, sondern an die Lastenstraße verlegt ist. Es bedenkt nicht, daß an der Lothringerstraße die Geleise der „Elektrischen“ knapp am Hause liegen, so daß ein Vorfahren von Equipagen dort ohne Unterbrechung des Tramwayverkehrs gar nicht möglich wäre. Auch die Verwendung des Eisens durch Wagner

ist ein Dorn in Majoritätsaugen. Die bekannte alte Eisenscheu, obgleich sie längst nicht mehr berechtigt ist. Im Skulpturenhofe der Pariser Ausstellung hat dieses Metall sich durchgesetzt, auch gibt Wagner in seiner gedruckten Erläuterung genau an, wie hübsch er es dekorieren wird. Seine eigentümlichen und sehr logischen Verbindungen von Eisen und Marmor haben sicher eine Zukunft. Andererseits ist Eisen geradezu geboten, wo man an Hohlräume, wie die Wienüberwölbung, gelangt. Bei Schachner steht dort eine steinerne Mauer, aber... auf hervorkragenden eisernen Traversen; noch dazu die Mauer eines Stockwerksbaues. Solche konstruktive Ungeheuerlichkeit ist bei Wagner undenkbar. Wagner verträgt es auch nicht, daß man beim Betreten des Hauses vor allem über den fatalen, unvermeidlichen „Achsenbruch" stolpere. Er verlegt diesen ganz nach hinten, wo er gar nicht mehr bemerkt wird, wo man ihn schon suchen muß, um ihn zu finden, während er bei Schachner ganz vorn liegt und den Besucher mit einer optischen Beleidigung empfängt.

Aber es gibt bei Schachner noch andere böse Fehler, gleich in der Gesamtanlage. Er legt in sein unregelmäßiges Viereck einen ungeheuren elliptischen Mittelraum, den er mit einer enormen Glaskuppel deckt. Wie wird er das heizen? Wie das Eindringen des Regens verhüten? Und was in aller Welt soll in dieser Riesenhalle untergebracht werden (außer den Original-Bleifiguren vom Donnerbrunnen)? Es gibt ja gar keine entsprechenden Aufstellungsobjekte für einen solchen Großraum. Das Intime, das ein städtisches Museum mit seinen tausend Kleinigkeiten haben soll, ist da einfach umgebracht. Wer hier dereinst zu installieren hat, wird dem Architekten ein kurioses Lob singen. Doch weil wir gerade vom Regenwasser gesprochen haben, wie wird es denn um den Schnee stehen? Ein großer Schneefall wird für die Musealleute überhaupt nicht zu bewältigen sein, da man den ganzen Schnee, in Ermangelung eines dazu brauchbaren Hofes, von dem ganzen großen Gebäude nach außen herabbefördern muß.

Und was wird schließlich die arme Karlskirche zu dieser neuen Nachbarschaft sagen? Ihre Kuppel bekommt eine nicht gerade bescheidene Kollegin, und die Säulen und Pilaster der Schachnerschen Fassade sind zum Teil größer (!!) als die am Portikus der Karlskirche. Diese schwere Masse von Neu-Barock auf der einen und das Ungetüm von Polytechnikum auf der anderen Seite — das ist die Zwickmühle, in der das unvergleichliche Werk Fischers v. Erlach seine Zukunft verbringen soll. Zu einem solchen Ergebnis kann man niemandem gratulieren, nicht einmal Herrn Schachner.

(15. Juni 1902.)

Weiteres aus der Sezession.

Der Hauptraum der Sezession ist diesmal ein kreisrunder oder vielmehr zylindrischer Saal. Die Quadratur des Zirkels ist bekanntlich unmöglich, aber hier hat einmal Leopold Bauer die Zirkulatur des Quadrats zustande gebracht. Und die Einfachheit seiner Geometrie ist so einleuchtend und von der Zweifachheit seiner Farben so werktätig

unterstützt, daß dieser Raum einen elementaren Zauber ausübt. Mosers liebenswürdig erfundener roter Damast in seiner durch Schimmer und Mattheit belebten Gleichförmigkeit dient den ringsum hängenden Bildern als liebevoll vermittelnder Untergrund. Die 29 Bilder sind von Leopold Grafen Kalckreuth, Direktor der Stuttgarter Kunstschule. Es ist in der Sezession noch kein Maler günstiger ausgestellt worden. Dieser Kreis ist zugleich der Kreislauf eines Künstlerstrebens. Eines suchenden Gehens in die Runde und Schöpfens aus vielerlei Quellen. Fügen wir gleich hinzu, mit starker Hand, einer der stärksten in Deutschland. Kalckreuth ist wohl weniger von Hause aus eine eigentliche, große Ursprünglichkeit, ein malerischer Empfinder aus Eigenem und Eigenstem. Wir sind ihm schon durch mancherlei Gefilde gefolgt, aber unverkennbar sind doch immer die Schriftzüge seiner Hand, in der auch die fremde Art eine handfeste, in deutscher Weise nachdrücklichere Fassung annimmt. An die ersten Versuche Kalckreuths, die von Millet ausgingen, an jene erdfarbenen Dämmerungen der niedergedrückten Erdensöhne, am liebsten der alten Mütterchen mit tiefgebeugtem Rücken, erinnern noch zwei Nummern dieses Bilderkreises. Zunächst das Abendbild mit der Hirtin, die den blauen Rock über den Kopf geschlagen hat, und der braunen Kuh, dann das hohe Schmalbild mit der Gattin des Künstlers, dunkel gekleidet, in Dunkel des Abends. In beiden ist die elegisch müde Stimmung der Schichtzeit, die jeden Abend an den Lebensabend mahnt, mit einer Art wohliger Traurigkeit ausgedrückt. Diese Stimmung einzufangen und heimzutragen in das familienhafte Heim lag nahe. Wie trefflich ist das dämmerige Gemach, in dem die Gattin des Künstlers in der halboffenen Türe steht. Man hat freilich ein unbestimmtes Gefühl, als müßte an der (nicht mehr gemalten) Fortsetzung dieser Wand eine Photographie Whistlers hängen. Bei dem Amerikaner wollen solche Szenen nichts sein, als ein lauschiger Farbenakkord; bei dem Deutschen gewinnen sie mehr Körper.

Noch andere gelegentliche Paten des Künstlers melden sich leise: Uhde und der Pariser Engländer Blanche. Uhdes blonde Tonart, seine Freiluft im Zimmer, wie man sagen möchte, seine reflexreichen Auflösungen und Verwaschungen. Soll man schelten, wenn der Künstler dadurch zu einem so vorzüglichen Bilde gelangt, wie dem Weihnachtsbaum, dessen Lichter seine Kinder bestrahlen? Dieses und jene vier Dämmerbilder scheinen uns die besten der Sammlung. Andere Szenen aus seiner Häuslichkeit sind nicht so durchgereift, wollen auch wohl nur einen traulichen Augenblick skizzieren, wobei sie auch im Malversuch stecken bleiben können, wie der kauernde Knabe in Rosa. Auch das häusliche Kindertheater, in dem so viel Familienluft weht, ist malerisch mehr ein probierendes Anschlagen verschiedener Tasten auf der Farbenklaviatur. Der Künstler versucht alles, und eher zu viel als zu wenig. Seine große Heuschoberlandschaft mit dem Sonnenblick hinten und dem hohen Gewölk ist etwas wie gelockerter Jules Dupré. Die mit dem Erntewagen, wo der sonnige Mittelgrund sich hinter einem dunkel ausgeschnittenen Zickzack von

Vordergrund entwickelt, ist Prospektmanier des achtzehnten Jahrhunderts. Auch ein altes holländisches Gefilde mit Buntvieh deutet so in die Vergangenheit. Hübsch ist die Frühstücksgesellschaft im Grase, mit dem flüssig daherfließenden Wasser. In Schwindscher Art hübsch empfunden, doch in der Tonschwebung etwas erstarrt, der Talgrund mit den weißen Hirschen. Gut das kleine grüne Waldbild mit der rieselnden Sonne; ein zu ungegliederter tapetenhafter Fleck das große dunkle Waldbild, dem es auch an einer gewissen stilistischen Pikanterie fehlt. Dieses und das große Freiluftbild mit der Dame im gelben Strohhut, wo es hauptsächlich an echter Freiluftwirkung fehlt, sind, bei ihren größeren Ansprüchen, die schwächsten Bilder. Ganz vortrefflich, als deutsch beobachtetes Leben, sind die beiden Porträts „Onkel Andres“ und „Herr Chrysander“. Die Technik ist mangelhafter, bei dem ersten immerhin mit einem Stich ins Altväterische, der seine Behaglichkeit hat. Die drei oder vier Hafenbilder aus Hamburg, mit ihrem trüben Elbwasser, das in der Sonne seinen eigenen Blitz haben kann, machen effektvolle Löcher in die Wand. Das beste ist das mit dem schweren trüben Wasser und der Häusermasse im Hintergrunde. Diese Dinge sind wieder etwas ganz anderes, als die Hamburger Bilder von Carlos Grethe, der nachgerade ein Virtuose und Phantast des Atmosphärischen geworden ist. Als Seefahrer auf Segelschiffen hat er sich so mit Salzwasser und Salzluft durchdrungen, daß er gar nicht mehr anders kann. Er ist eine Robbennatur geworden. Kalckreuth ist auch in seinen Seebildern kontinental, er schildert diese Natur als etwas Fremdes, hinter dessen Geist er erst zu kommen sucht. Man merkt das besonders an dem großen Wasserbild mit den durcheinander gepeitschten Wogen, denen seine Faust wohl gewachsen wäre, wenn sie sich nur erst den eigentümlichen Griff dafür angeeignet hätte, der jedem Menschen besonders einfallen muß.

In diesen Bildersaal haben die Ordner, mit glücklichem Instinkt, die große weiße Plastik George Minnes gestellt. Das Marmordenkmal für das Grab Rodenbachs, die steil aufgebäumte, lang weiterfließende Linie dieser schlafwachen Frauengestalt, die richtige gebaute Statue, die in der Landschaft wirken kann.

Einen großen Wiener Erfolg haben diesmal unsere Polen errungen. Ihr langer Quersaal ist eine Gegend für sich, eine Landschaft für sich. Sie atmen von jeher eine andere Luft und haben andere Gedankengänge. Selbst ihre Zukünftigen haben gleichsam Vergangenheit in sich, eine Tendenz, Tote mitzunehmen ins Leben, Gram hineinzutragen ins Hoffen. Sie haben, um es kurz zu sagen, historische Stimmung. In allem und jedem. Auch in der Anordnung ihres Saales, wo Bilder und Gipse, Bronzen und Kreiden sich zu einer Art Allee aufreihen, förmlich zu einer Seufzerallee, einer „grande poussée de tristesse“, wie ihr bedeutender Bildhauer Waclaw Szymanowski sich ausdrückte, dessen erdentrückter Mickiewicz, dieses Symbol eines patriotischen Dichtungsfiebers, sich gerade ganz seltsam von Ferdinand Ruszczyc’ nicht minder symbolischem Bilde: „Die Erde“ abhob. Sie sind solche Stimmungsdichter, auch mit dem

Pinsel und mit dem bosselnden Daumen. Und etliche spinnen wohl auch in Worten und Versen weiter, was sie auf der Staffelei begonnen. Stanislaus Wyspianski zum Beispiel, dessen Dramen seine Landsleute so hoch stellen. Es soll in ihnen etwas von einem polnischen Maeterlinck stecken, was freilich etwas ganz anderes bedeutet, als ein belgischer. Wyspianskis dramatisches Gedicht: „Die Hochzeit“ ist die Tragödie des polnischen Herzens während der letzten fünfzig Jahre, der Ohnmacht und der Begeisterung, die miteinander kämpfen, kämpfen. Solche Einheitlichkeit des nationalen Empfindens ist der Seelengrund, aus dem die spezifische künstlerische Stimmung des Polentums hervorgeht, von Chopin bis Matejko, von Grottger bis Malczewski, dem grimmigen Maler der „Etapen“, der sich hier, im „Frühlingslied“, allerdings nur durch seine große Urwüchsigkeit aussondert. Nur aus solcher Stimmung können Gebilde entstehen, wie Wyspianskis Entwürfe zu Glasfenstern in der Krakauer Marienkirche, die hoffentlich nicht unausgeführt bleiben. Wie Flammen des Fegefeuers lodern diese Formen und Gewandmotive das steile gotische Fenster hinan, diese gemordeten Heiligen und mörderischen Könige, deren Gliedmaßen im Maßwerk des Fensters wie aufs Rad geflochten scheinen. Es ist Mittelalter in ihnen und Märtyrergeist. Und auch um Josef Mehoffer sprüht und flammt es so. Seine Entwürfe für Wandbilder in der Schatzkammer des Domes zu Krakau und für die Kathedrale zu Plock sind so reichfarbig und golddurchgleißt, daß man sieht, wie die Palette ihr morgenländisches Märchen erlebt. Man hätte ihm diese Tausend und zweite Nacht eigentlich gar nicht zugetraut, namentlich wie sie sich auf dem großen Bilde: „Ein seltsamer Garten“ ausnimmt, wo hellgrüne Vegetabilien so tintengrüne Schatten werfen und die Mädchen dazu ein so blaues Blau und ein so rotes Rot zu tragen wagen; freilich schwirrt ihnen zu Häupten eine wahre Riesenlibelle in echtem Gold, eine Libellula Gigas, wie sie etwa vor der Sintflut, aber lange vor ihr, vorgekommen sein mag. Im Schatten eines solchen Vogel Rok gelten alle Farben für bar.

Für Josef Chelmonski hegen sie alle die größte Verehrung. Auch der ist ganz und gar national, obwohl er sichtlich alle Malerei der Zeit miterlebt hat. In Wien tritt er erst jetzt recht in den Vordergrund. Seine Rebhühner im Schnee werden mit Lob überschüttet und sind ein Bild von großer Besonderheit, wenn auch aus der Gegend, wo Polen an Japan grenzt. Seine Kirchenszene, mit der fromm gebückten Menge und der ragenden Kirchenfahne, seine wilden Pferde und provinziellen Menschen „im Vorwerk“ sind Zug für Zug nur von einer polnischen Hand denkbar. Selbst Paris hat diesen Künstlern nicht geschadet. Sie arbeiten etwa pariserisch, wie sie mit ausländischen Präzisionswaffen den heimatlichen Herd verteidigen würden. Szymanowskis Plastik erinnert gewiß an das Paris, in dem er seit Jahren lebte und, wie es scheint, endgültig Bildhauer geworden ist. Er war nämlich von Hause aus Maler und brachte es bis zum regelrechten Triptychon. In den letzten Jahren sahen wir nur noch seine mächtige Kleinplastik, als ginge er auf Kolossal-

figürchen aus. Und dieser Anschauung, die ihre Berührungen mit Rodin hat, ist auch seine Gruppe „Der Mutterkuß" nicht ganz fremd, denn das ist wie ein Wirbel von Form, stürmisch und malerisch, durchwühlt und durchlöchert. Auch was er in Steingut (grès Muller) macht, die großen wild-gemütlichen Tritonenköpfe voran, oder die „lachende Welle", lebt von diesen Elementen. Und dabei ist er einer Porträtbüste gewachsen, wie der männlichen bronzenen, mit der melancholischen Hand am Kinn. Überhaupt ist die Büste, auch die gemalte. das Brustbild, bei den jüngeren Polen sehr eigenartig. Der Maler Wyczolkowski, der junge Plastiker Laszczka haben ihr eigenes Formgefühl, eine besondere Art zu individualisieren. Wo ist der trockene Realismus von einst hin? Man ist heute so weit, daß man die Büste eines Gefühls, einer Neigung machen kann. Selbst bei Axentowicz, dessen elegante Köpfe sonst ganz andere Eigenschaften hatten, stellt sich („Seelentrauer") etwas dergleichen ein. Es ist ein ganz verwandtes, melodisches Gefühl, wie in den träumenden, müßiggängerischen, kopfhängerischen Landschaften Jan Stanislawskis, auf Disteln gestimmt, auf Grabsteine, auf den Vollmond, der nicht mehr bei Matejko Dienste als Glorienschein für Kosakenhelden zu leisten braucht. In Ruszczyc' Landschaften hat übrigens diese Note schon wieder eine andere, tiefere Modulation angenommen, er neigt in die Richtung von Worpswede. Am wenigsten scheint Julian Falat solchen Anwandlungen unterworfen. Er ist eine mehr draufgängerische Natur, auch in seinem jetzigen Bilde, wo der Schnellzug seine weißen Wolkenfetzen in die bunte Landschaft wirbelt. Das sieht fast wie ein mechanischer Vorgang aus neben jenen Träumern und Raunern. Alles in allem, Krakau hat sich stark befestigt und auch für Besatzung gesorgt. Der Nachwuchs, den die dortige Kunstschule züchtet — auch der abwesende Biegas gehört zu ihm — verspricht alles Gute.

(22. November 1902.)

Sezession.

Eine Ausstellung des Impressionnismus.

Für heute ladet die Sezession ihre Freunde in ihr Haus, um ihnen zu zeigen, wie der große Gedanke des Impressionnismus sich in Malerei und Plastik entwickelt hat. Sie hat zu diesem Behufe eine große Ausstellung von 260 Nummern veranstaltet, wie sie in Wien noch nie gesehen worden. Man glaubt in der Tat nach Paris versetzt zu sein, denn alle die großen französischen Meister der malerischen Umwälzung sind da, mit ganzen Reihen von charakteristischen, zum Teil erstklassigen Werken vertreten. Selbst wer diesen Entwicklungsgang in der „Hundertjährigen" der Pariser Weltausstellung studieren konnte, wird hier eine Menge Neues und Neuestes finden, denn fast alles kommt aus dem Privatbesitz, namentlich von Kunstfreunden, welche die Bewegung von Anfang an mitgemacht haben. So hat insbesondere der bekannte Kunsthändler Durand-Ruel seine Privat-

galerie in der Rue de Rome, die er sonst so eifersüchtig hütet, daß man sie kaum zu Gesichte bekommt, freigebig zur Verfügung gestellt. Desgleichen Professor Viau in Paris, dessen Sezessionistensammlung am Boulevard Haußmann als klassisch gelten darf. Und Herr Zuloaga in Sevilla hat eine Reihe wertvoller Spanier verschafft, namentlich auch ältere, die für Manet und seine unmittelbare wie mittelbare Schule, bis in die neueste Zeit herauf, so mitbestimmend gewesen. Auf Lückenlosigkeit ist natürlich nicht zu rechnen, denn das überstiege selbst die Kräfte des „Staates", doch hat die energische Arbeit des in Paris so heimischen Mitgliedes Herrn W. Bernatzik, der sich eigens auf mehrere Wochen dahin begeben hatte, so manches von dem vielen Beabsichtigten durchzuführen vermocht. Und so wird den Wienern immerhin ein Schauspiel geboten, wie sie es hier noch nicht gesehen, eine der wertvollsten Ausstellungen, die bisher in Wien veranstaltet wurden.

Die Anordnung beruht auf einer historischen Gruppierung, die den Entwicklungsgang deutlich hervortreten läßt. Man greift in der Malerei bis auf einzelnes von Tintoretto, Rubens, Velazquez, Goya und anderen Spaniern zurück. Auch der herrliche Vermeer von Delft aus der Sammlung Czernin kommt hier einmal vor ein größeres Publikum, wofür dem Besitzer besonderer Dank zu zollen ist. Man begegnet Delacroix, Corot (als Figurenmaler), dem großen Sozialisten Daumier, dem farbensprühenden Monticelli. Unter den Bildhauern Houdon (dem berühmten Voltairekopf und einem eigens genommenen Abguß der Diana im Louvre), Caffieri, Rude. Dann kommt die Zeit der großen Zurückgewiesenen, für die jetzt kein Preis zu hoch ist. Edouard Manet bedeckt eine ganze Wand mit Bildern, wie das Stiergefecht, spanische Tänzer, die Malerin Gonzalés. Das große unvollendete Bild: „Die Reiterin" macht seinen monumentalen Eindruck. Die „Dame auf dem Kanapee" ist die Geliebte Baudelaires. Claude Monet tritt nicht minder bedeutend auf. Das große „Frühstück im Freien" (1866) zeigt die großen Anfänge, die köstlichen Porträts des Koches Monsieur Paul und seiner ehrsamen Ehehälfte sprühen vom Witz dieser Umstürzler. Von Renoir sieht man u. a. das typische Bild: „Die Theaterloge", mit der schwarzweiß gestreiften Dame, das entzückende Bildnis seines Töchterleins und die kaum minder feine „Tänzerin". Degas zeigt seine Ballett- und Chantantszenen in allem Zauber der künstlichen Beleuchtungen, daneben aber auch seine „Büglerin", dieses dunkle Gespenst der arbeitenden Armut. Pissaro und Sisley tun sich in ihren freiesten Landschaften kund. Cézanne, der hier kaum Gekannte, chokiert mit seinem rücksichtslosen Farbensehen. Berthe Morisot läßt ihre interessante Bekanntschaft machen. Und Puvis de Chavannes erfreut mit dem neuen Stil seiner Bilder, unter denen sogar die Studie zum großen „Winter" im Hotel de Ville zu sehen. Als Plastiker ordnet sich Carpeaux ein, mit sieben seiner lebensvollen Büsten und dem Originalmodell zur Hauptfigur des berüchtigten „Tanzes" an der Pforte der Großen Oper.

Der Katalog nennt dann eine Gruppe: „Der Ausbau des Impres-

sionnismus." Whistler ist mit einer „Violinspielerin" vertreten. Besnards großes Pferdebild („Ponies") ist ersten Ranges. Charles Cottet, der Schwarze, tritt auf. („Johannisnacht" und die Studie zum „Abschiedsmahl" aus dem berühmten bretonischen Dreibild.) Lucien Simon („ländlicher Zirkus"), dieser andere Spanier von Paris, ist auch in kraftvollen Skizzen zu großen Bildern („Windstoß", „Ringer") der Ganze. Gaston La Touche schlägt seine schwärmerische Note an. Forain zeigt seine Klaue. Von Berlinern Liebermann (sehr gut) und Slevogt. Die Neo-Impressionnisten Seurat und van Rysselberghe (meisterhaft die „jungen Damen am Strande", das „Pferderennen" und „Fischerbote") üben ihre Punktierkunst. Dazwischen moderne Plastiker, ältere und jüngste. Unter den Meistern Rodin, von dem die Büste Falguières in Marmor zu sehen ist, und die gewaltige „Hand Gottes", in der die Menschlein ruhen. Dann Meunier, Charpentier, Carabin, unter dem Nachwuchs der Italiener Medardo Rosso, von exzentrischer Eigenart. Auch der japanische Farbenholzschnitt hat seine Abteilung. Um so deutlicher sieht man, wie er auf die Modernen gewirkt hat, z. B. auf Vallotton. Dieser ist zu einer jungen Gruppe von Wagehälsen gesellt, deren etliche den Wienern neu sind. Vom unglücklichen Vinzenz van Gogh hat man hier früher nur ein merkwürdiges Farbenblatt in dem kolossalen Album Mayer-Graefes gesehen, als die „Maison Moderne" in der Sezession ausstellte. Aber wer hat darin geblättert, als es auf Van de Veldes famosem Schreibtisch lag? Man sieht von ihm fünf Landschaften, in denen „alles fließt". Dann sechs Arbeiten von Toulouse-Lautrec, der auch so früh dahinging. Sein Porträt van Goghs ist darum doppelt unheimlich. Dann tolle Sachen von Vuillard, der alles farbig geblumt sieht, von Bonnard, der für das Wasser ein eigenes Auge hat, von Maurice Denis, der die Impression stilisiert, von Odilon-Redon, dem lackartig Japanisierenden, der nebenher die liebevollsten Blumen- und Pfirsichstudien malt. Von Gauguin, der auf nichts Geringerem als auf Tahiti wohnt, und Roussel und Valtat und dem norwegischen Plastiker Vigeland, lauter absonderlichen Leuten, die ihre eigenen Wege gehen. Ohne Zweifel wird dieses Panorama der Incohérents, wie man einst in Paris solche Leute nannte, bei uns viel Anregung zu Glimpf und Unglimpf geben. Aber das ist gesund, für Gehirn und Gallenblase.

(17. Januar 1903.)

Edouard Manet und seine Leute.

Sezession.

Der Gedanke, den Pariser Impressionnismus in Wien auszustellen, ist einer der besten, die unsere Sezession bisher gehabt hat. Ihn auszuführen, war freilich schwierig genug. Die Türen der Sammler sind mit sieben Riegeln verschlossen. Es hing zu viel Blut an dem Sammeln dieser verlästerten und augenscheinlich mindestens sehr riskierten Dinge. Wer sie sammelte, war selbst schon ein Bahn-

brecher, ein Held. Man denke an Durand-Ruel, der sich für Manet und die Seinen in schwere Geschäftskrisen stürzte. Eigentlich hatte er sie ja verkaufen wollen, aber man nahm sie nicht geschenkt. Ein Salon, in dem ein Manet hing, wäre von allen besseren Leuten gemieden worden. Henri Rochefort ließ sich zwar herbei, Manet zu sitzen, wies aber die Zumutung, dieses Bild geschenkt zu nehmen, entrüstet zurück. Albert Wolff, der Kunstdiktator im „Figaro“, saß ihm auch etliche Male, blieb aber dann aus, denn er hatte gemeint, dergleichen Geschmiere werde eben nur so heruntergeschmiert. Im Katalog seines Nachlasses war dieses unvollendete Porträt als „in der Art von Manet“ bezeichnet. Der Experte ohne Experienz hatte einen echten Manet noch gar nicht erkannt. Und wie erging es erst Claude Monet, dem jetzigen Altmeister des Impressionismus. Als er 1865 zum ersten Male mit zwei helltonigen Freilichtmarinen erschien, die „Monet“ signiert waren, glaubte Manet, es mache sich jemand mit seiner Malweise einen Jux, der sich sogar auf seinen Namen erstrecke. Manet—Monet: das klang aller Welt so fabelhaft spaßig. Die beiden wurden aber bald Brüder. Wer kennt das Bild nicht, wo Manet Monet in seinem Malbote auf der Seine sitzend darstellt, unter dem Malzelt, mit seiner jungen Frau? Bei Argenteuil, auf der Seine, die in Manets berühmtem Bilde „Argenteuil“ den Leuten so „skandalös blau“ vorkam, weil sie eben noch blaublind waren. Das war 1875. Der vierte der großen Farbenskandale Manets. Das „Frühstück im Grase“ (1863) war das erste gewesen. Im Jahre 1900, auf der Pariser Weltausstellung, sah ich es als Haupt- und Mittelstück der großen Manetwand hängen, eine der bekannten „Gloiren“ Frankreichs. „Olympia“ (1865) war das zweite himmelschreiende Farbenverbrechen. Jetzt hängt es als Hauptstück im Luxembourg, angekauft um 20.000 Franks, auf Subskription, infolge dringender Bemühungen Sargents und Monets. Aber als es schon erworben war, hatte Monet noch ein Jahr lang alle Intrigen der ehrlichen Überzeugung anzuwenden, um Olympia wirklich an ihrem Platze hängen zu sehen. Auch der „Balkon“ (1869) hängt dort, der dritte koloristische Hochverrat. Ein grüner Balkon, das ist doch blöde. Ein grüner Balkon ist ebenso unmöglich, wie eine blaue Seine. Ebensogut hätte er ja einen blauen Balkon und eine grüne Seine malen können! Ja wohl, es ging damals ganz klimtisch her in der weltbestimmenden Weltstadt Paris. Es scheint überhaupt überall ganz klimtisch herzugehen, sobald einer etwas Neues macht, und zwar mit Genie. Wien ist darin ein ganzes Paris, allerdings ein Vierteljahrhundert später. Die Pariser hielten sich schon in den sechziger und siebziger Jahren den Bauch, vor dem grünen Balkon und der blauen Seine von Argenteuil. Von jenem Argenteuil, wo Claude Monet wohnte und nichts zu beißen hatte. So daß eines Tages Manet an den Sammler Théodore Duret schrieb und ihn bewog, selbander zehn Bilder Monets um zusammen tausend Franks anzukaufen. Jetzt kann man eines der hier ausgestellten Bilder um 3000 Gulden haben. Damals kostete es bestenfalls hundert Franks. Damals nahm man auch Monet nicht geschenkt. Man konnte einen Elenden, der einem etwa 3—4 Monets schenken

wollte, wegen Ehrenbeleidigung klagen. Im Juni 1880 machte Georges Charpentier eine Monet-Ausstellung, ohne wegen groben Unfugs verurteilt zu werden. Und zwar in einem offenen Gassenladen des Boulevard des Capucines, bei freiem Eintritt! Für den Katalog hatte Manet das Porträt Monets gezeichnet und dieser Katalog sollte 50 Centimes kosten. Kein Mensch nahm ihn. Auch um 10 Centimes nahm ihn keiner. Auch geschenkt wollten ihn nur einzelne Leute nehmen, um noch in der Familie oder im Cabaret über Manet-Monet weiterlachen zu können.

Ja, es ist ein merkwürdiges Kapitel zur Geschichte der menschlichen Kurzsichtigkeit. Der bürgerlichen Beschränktheit. Und der amtlichen Halsstarrigkeit. Manet, der Bourgeoissohn, hatte die Jahre 1850—1856 im Atelier Coutures verbracht, bei dem auch mehrere Wiener in die Schule gegangen sind. Das war das Hauptquartier der akademischen Modellmalerei, von einem zahmen Realismus, mit festgefrorenen Attitüden, vorgeschriebenen „idealen“ Motiven, und einer Licht und Schatten herkömmlich verteilenden, jede Farbe durch konventionelle Halbtöne verdumpfenden, überdies alles glattleckenden und glattwichsenden Malpraxis. Das nannte man „Idealisieren“. Von Natur war in alledem nichts mehr. Und nun raufte sich Manet täglich mit seinem Lehrer Couture, der ihm sagte: „Mein lieber Manet, aus Ihnen wird auch nichts, als höchstens der Daumier Ihrer Zeit.“ Höchstens! Wie gewaltig stand aber Daumier auf der letzten Weltausstellung da, ein Moderner für ewige Zeiten! Und Manet sollte noch viel mehr werden. Er fand die Farbe für das Jahrhundertende. Für das Ende des Jahrhunderts der Nervosität, wie man es genannt hat. Es ist kein Zufall, daß seine Brüder in jüngeren Jahren an ihren Nerven starben, wie er selbst an seiner Lähmung. Als Paket Nerven, das er war, hatte er jene Augen, die zuerst sahen, wofür man hundert Jahre lang blind gewesen. Die Natur, wie sie ist; farbig, flimmernd, hell, beweglich, jedes einzelnemal wieder und wieder neu. Weil er sie so malte, wurde er angespuckt, ausgehöhnt und totgeschwiegen zugleich, geächtet, gesteinigt. 1861 hatte er noch die Mention honorable davongetragen, dann war und blieb er der Skandalöse bis 1881, wo er für das Bildnis des Löwentöters Pertuiset die Medaille erhielt. Ganz langsam hatte sich zwanzig Jahre hindurch eine Manet-Partei gebildet, eine Manet-Strömung riß die jüngeren Elemente mit. Der Dichter der „fleurs du mal“, Baudelaire, war sein erster Anerkenner gewesen. (Er ist auch in Stumpfsinn gestorben, natürlich.) Baudelaires Geliebte heißt die rabenschwarze Kreolin (Nr. 35 unserer Ausstellung), die der Dichter ins Atelier mitbrachte. Der verrückte Cézanne wurde sein erster Anhänger. Cézanne, der von Delacroix und Courbet zu ihm kam und dann — um ein ganz jetziges Wort zu gebrauchen — der ganz Voraussetzungslose ward. Der den Leuten so Unerträgliche, daß es bis 1894 währte, bis in der Auktion Duret das erste Bild von ihm gekauft wurde. Übrigens ist auch sein kleines Porträt des Mr. Choquet (Nr. 59), mit dem merkwürdig in Holz geschnitzten Yankeetypus und den ganz wunderbar beleuchteten Händen, das Bild eines Kunstsammlers, der ihn verstand. Und nach Cézanne kamen

andere und schlossen sich an. Die Weiber zunächst, wie immer, wenn ein unerkannter Erlöser durch die Welt schreitet. Die liebenswürdige Berte Morizot, auch ein Bourgeoiskind, war seine erste Schülerin. Sie heiratete dann seinen Bruder Eugène. Er hat sie oft gemalt und gezeichnet, sie ist auch die schöne Dame auf seinem „Balkon". Die andere Schülerin war die schöne Eva Gonzalès, deren ganz herrliches, im Teint des Kopfes und der bloßen Arme, in der Luftigkeit des weißen Kleides unvergleichliches Porträt unsere Ausstellung enthält. (Nr. 31.) Der blaue Teppich erregte wieder allgemeines Halloh. Das war eben immer jener „bariolage", wie Paul Mantz den Ausdruck ein für allemal geprägt hatte. Bariolage bariolè, und damit Basta! Und dabei ist gerade dieses Bild eines der delikatesten, die er je gemacht. Die schöne Eva ist von Manet oft gemalt. Das erstemal nannte er sie: „Mlle. E. V." Sie war die Tochter des Romanschriftstellers Emanuel Gonzalès und heiratete den Kupferstecher Guérard, starb aber alsbald im Kindbette. Sie war eine sehr begabte Malerin, von der aber nur wenige Bilder geblieben sind. Unter den Männern, die sich 1866 anschlossen, sah man Monet, Pissarro, Renoir, Bazille (in der Schlacht bei Champigny gefallen), Sisley, Schüler des akademischen Allegorikers Gleyre. Degas, der anfangs in Ingres' Weise streng zeichnete und Poussins Raub der Sabinerinnen kopierte, trat hinzu. Mit Fantin-Latour bestand wenigstens persönliche Freundschaft seit 1857. Dieser edle Künstler malte 1870 das große Bild: „Ein Atelier in Batignolles" (im Luxembourg), wo Manet an der Staffelei sitzt, von Freunden umgeben, auch Zola dabei, der gleich nach Baudelaire Manets Anhänger wurde. Seitdem sprach man von der „Schule von Batignolles". Es gab aber da keine Schule. Bei keiner Sezession gibt es eine, im Gegenteil. Man traf sich höchstens im Café Guerbois auf der Avenue de Clichy, an der Ecke jenes Boulevard de Clichy, der zur via triumphalis der neuen Malerei werden sollte. In unserer Ausstellung sieht man ihn (Nr. 68) von Pissarro gemalt, 1880; ein unvergleichliches Bild, voll Luft und Sonnenschein und blauer, violetter Schatten, die sich zwischen rosige und grünliche Helligkeiten einschieben, zuckend, webend, lauter Ungreifbarkeit. Deutlich sieht man, wie oft Raffaelli über diesen Boulevard Pissarro gegangen und wie gut er aufgepaßt haben muß. An diesem Boulevard befand sich auch das alte Vorstadt-Restaurant des père Lathuille, in dessen Hintergärtchen Manet Freiluftszenen wie das „Rendezvous" zu malen pflegte. Die bunten Devanturen solcher Lokale auf Pissarros Bilde erinnern alle an den Hunger und Durst der ersten Impressionnisten.

Denn gekauft wurde man noch immer nicht. Die ersten beiden Bilder Manets, die Durand-Ruel kaufte (1871), waren zwei harmlosere: eine Marine und ein Stilleben. Alfred Stevens, der Modebeliebte, hatte ihm den Mann empfohlen. Das Jahr darauf kam Durand-Ruel schon selbst, um ein regelrechtes Geschäft zu machen. Er kaufte en bloc 28 Bilder für 38.610 Franks. Groß war der Jubel in „Batignolles". Aber er dauerte nicht lange, denn kein Mensch wollte sich dieses Zeug anhängen lassen. Der Kunsthändler aber kaufte dann weiter,

halb aus Trotz, halb aus Begeisterung, und auch, weil er schließlich so weit ins Blut hineingewatet war, daß er, wie Macbeth, nicht mehr zurück konnte. Er mußte mit diesen Leuten siegen oder fallen. Er blieb übrigens nicht allein. Es gab schließlich ganze Manet-Sammlungen, wie die von Auguste Pellerin. Nur die Regierung blieb bis zuletzt in schroffer Ablehnung. Sie behandelte Manet nach wie vor als Auswürfling, der in guter Gesellschaft nicht zu dulden sei. Präsident Grévy war unbeugsam. Aber Gambetta und dessen Kunstminister Antonin Proust (der Manets Mitschüler im Atelier Couture gewesen war) zwangen ihn, jener Medaille die übliche Ehrenlegion folgen zu lassen. Manet dekoriert! Die Welt steht nicht mehr lange. Leider starb der gelähmte Meister schon das Jahr darauf (30. April 1883). Er hatte zum Schlusse noch die Amputation eines Beines durchzumachen, die er um 18 Tage überlebte, ohne von seinem Verlust erfahren zu haben. Und auch jetzt noch gab die Regierung nicht nach. Es galt, wie üblich, eine posthume Ausstellung in der Schule des Beaux-Arts und dann eine „Vente" im Hotel Drouot zu veranstalten. Jules Ferry und Grévy fuhren aus der Haut, als man den Saal der École von ihnen verlangte, aber Proust war jetzt Abgeordneter und mit dem durften es die Machthaber nicht verderben. Man gab klein bei, aber Grévy konnte doch nicht bewogen werden, die Ausstellung (von 179 Bildern) zu besuchen. Sie machte großes Aufsehen, denn angesichts dieses so folgerichtigen und unerschütterlichen künstlerischen Lebenswandels mußte man wenigstens zugeben, daß hier eine machtvolle Persönlichkeit Neues geschaffen hatte. Aber nun kam die „Vente". Die unfehlbaren Kreise streikten wie ein Mann. Für sie war auch der tote Manet: Luft. Aber es kam anders. Leute, die nie ein Bild gekauft hatten, drängten sich bei der Versteigerung, so daß die Polizei Ordnung machen mußte. Und der Erlös für die Familie war 116.637 Franks. Dabei waren zwei Hauptbilder zurückgezogen worden, um sie dem Luxembourg vorzubehalten. So war die hartgesottene Amtlichkeit samt ihrer Anhängerschaft auf der ganzen Linie geschlagen. Und dann kam die Weltausstellung von 1889, wo Manet unter den „Unsterblichen Frankreichs" seinen Ehrenplatz mit vierzehn Werken erhalten mußte. Er, dem sich früher alle Weltausstellungen hermetisch verschlossen hatten. Aber noch zehn Jahre später gab es, wie erwähnt, einen erbitterten Bürgerkrieg, um den Eintritt seiner „Olympia" in das Luxembourg durchzusetzen. So unheilbar sind gewisse Blindheiten, wenn sie den Typus des „Justament" angenommen haben. Auch um die Zulassung des tollen Cézanne in das Luxembourg wurde hart gekämpft. Ein „effroi général" begrüßte seine vier, von Caillebotte mit vermachten Bilder. Man wählte schließlich die beiden schwächsten. Und die letzte der Gruppe, die in dieses schwierige Haus einrückte, war die auch schon verstorbene Berthe Morizot, für die sich der gekrönte Dichter Mallarmé mit Kopf und Krone einsetzte. Ihre „junge Frau auf dem Balle" hängt nun auch unter den verpönten Meistern.

Ich habe diese Abenteuer absichtlich so im einzelnen erzählt, weil das neueste Buch über Manet von Théodore Duret (1902) sie

zum ersten Male mit der Ausführlichkeit eines Augenzeugen und Mitkämpfers darstellt. Die Kunstwelt soll wissen, mit wie viel Kunstverstand sie oft regiert wird.

In der Ausstellung der Sezession sieht man verschiedene Phasen Manets ganz deutlich dargestellt. Frühbilder sind die beiden Durand-Ruelschen: „Spanische Tänzer“ und Stiergefecht“, sowie die „Dame auf dem Kanapee“ (jene Kreolin, mit dem gewaltigen Wellenschlag ihrer Krinoline und dem wunderbaren weißen Mollvorhang, von dem sich all ihre Schwärze abhebt). Die „Spanischen Tänzer“ sind das „ballet espagnol“ vom Jahre 1862, eines der ersten spanischen Bilder, die sich Manet aus dem Verkehre mit der Camprubischen Truppe in Paris holte. Senor Camprubi selbst ist der Tänzer rechts; Manet hat ihn noch wiederholt mit dem Pinsel gezeichnet. Die von Baudelaire besungene Lola de Valence ist die Prima Ballerina. Nach Spanien ging Manet erst 1865, hielt es aber dort nur zehn Tage aus, weil das Essen zu ungenießbar war. In Madrid machte er Durets Bekanntschaft, der gerade aus Portugal kam und so ausgehungert war, daß er alle Speisen, die Manet entrüstet zurückwies, gierig verschlang. Der in Paris Verfolgte glaubte daher, auch hier in Madrid einen Verhöhner getroffen zu haben. Das „Stiergefecht“ ist schon eine Frucht der Madrider Erlebnisse. Man braucht es aber nur mit dem Goyaschen, das zehn Schritt weiter hängt, zu vergleichen, um augenblicklich zu sehen, wie viel stürmischer das spanische Feuer lodert. Da ist ein Wirbelsturm von Farbigkeiten, die trotz ihrer Dämpfung sich geltend machen. Manet suchte damals einen gelben Ton, mit schwarzen Pointierungen. Im „Stiergefecht“, wo er die Arena in fünf oder sechs wagrechten Farbenstreifen übereinander darstellt und wie mit blutigen Fingerspitzen in die Volksmassen hineintappt, ist er schon hochinteressant. Sich selbst fand er aber doch erst in der Heimat, an Stoffen aus seiner Umgebung. In die spätere Zeit (1879) fällt die energische Farbenstudie („Buffetdame“) zu dem „Bar aux Folies-Bergère“, wo das ganze Brouhaha von Flimmer- und Reflexfarben so eigentümlich durch die derbe Horizontale des Schenktisches, des zinc, unterstrichen ist. Desgleichen die beiden reizenden Hausgartenbilder, wie er sie gerne malte, seitdem er nicht mehr aus der Umgebung von Paris fort konnte. Das sind seine drei Sommer in Bellevue, Rueil (in der Villa Labiches) und Versailles. Der Garten von Bellevue ist das Bild (Nr. 32) mit der jungen Dame in Blau, mit dem Strohhut, die im Grase sitzt, eine in der Sonne blechblaue Gießkanne neben sich. Es ist die Schwester der schönen Madame Guillemet, die mit ihrem Gatten in dem großen Berliner Bilde: „Im Wintergarten“ („Dans la serre“) dargestellt ist. Manet hat das Fräulein noch einmal so gemalt. Das Bild des „Herrn Guys“ ist ganz spät (1882). Einer jener geistreich behandelten Pastellköpfe, mit denen der Künstler sich unterhielt, als er schon lahmgelegt war. Er malte so seine Besucher und Besucherinnen. Schon 1880 stellte er eine ganze Sammlung solcher Köpfe aus und hatte die Genugtuung, daß . . . zwei davon gekauft wurden. Der alte Herr Constantin Guys, mit seinem gelblichen Greisenbart und dem roten Licht auf der Wange, ist ganz

köstlich. Er war Illustrator der Illustrated London News im Krimkriege und erging sich später in schneidigen Darstellungen aus der Sphäre der weiblichen Eleganz. Unbekannt ist mir die große Amazone, die, obgleich nicht vollendet, doch soviel malerischen Reiz besitzt. Manet hat mehrere Damen so hoch zu Roß gemalt.

Man scheidet ungern aus der Mitte dieser großen und feinen Meister, die sich immer wieder mit diesem und jenem einzelnen auf Manet zurückbeziehen. Da ist z. B. Monets Schneelandschaft, Monetscher Schnee, nach dem Manet keinen mehr malte, weil er ihn für unübertrefflich hielt. Es ist übrigens eine der échalas-Landschaften (échalas=Weinpfahl), die diese Gruppe klassisch gemacht hat; auch bei Sisley kommt eine reizende vor. Und sogar unter den alten Meistern, die als Vor-Impressionnisten nebenan hängen, denkt man an Manet, der an Tintorettos Selbstbildnis im Louvre nie vorübergehen konnte, weil er es für eines der besten Porträts auf Erden hielt. Und Hokusais „Mangwa“ hat er zeitlebens bewundert. Auch die Japaner füllen mit Recht ein Kabinett dieser Ausstellung.

(30. Januar 1903.)

Die Nach-Impressionnisten.

Sezession.

Ich habe dem Leser neulich einiges Vertraulichere über die Gruppe Manet-Monet erzählt, um ihm auf deren Stimmung zu helfen. Heute möchte ich ihn in die Kabinette rechts und links führen, wo die gewissen Leute sich so schrecklich die Seiten halten. Man sollte dort wirklich einen Stenographen hinsetzen, um die große Wahrheit zu verewigen, daß „das ja nicht so aussieht“, wie Van Gogh es malt, und die unmaßgebliche Vermutung, daß dieser Rysselberghe eine bunt getupfte Linse im Auge haben müsse. In diesen Kabinetten geht es allerdings sehr „inkoherent“ zu, wie man seinerzeit sagte. Als man die Neo-Impressionnisten noch „Konfettisten“ schimpfte, wofür ich übrigens lieber das Wort „Koriandolisten“ vorschlagen möchte. Nun ja, man kann diese Bilder auch mit dem Zwerchfell genießen. Und es sind ja auch keineswegs alle diese Dinge die richtigen Netzhautgenüsse. Visionen von „Harmonisten“, Träumereien von „Simplisten“, Tupfversuche von „Chromo-Luministen“. Aber es ist doch nicht zu leugnen, daß so schwer beanstandete Eigenmenschen, wie Paul Gauguin und sogar Maurice Denis heute schon ästhetisch „kotiert“ werden. In wenigen Jahren haben sie sich das erwirkt. Im Jahre 1899 war bei Durand-Ruel eine wundervolle Ausstellung von Neu- und Freimeistern. Da hingen im ersten Saale 42 Bilder von Renoir, im zweiten 36 von Monet, im dritten 36 von Pissarro, im vierten 34 von Sisley, im fünften 26 von Corot. Auf diese fünf Elitekorps folgten jüngere, leichtere Truppen: Odilon Redon, Paul Gauguin, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard. Diese in Wien noch unbekannten Kräfte, und noch etliche dazu (Xavier Roussel, Louis Valtat, Vincent van Gogh), auch alte Bekannte wie Vallotton und Toulouse-

Lautrec, sind hier nun um den Kern der eigentlichen Ur-Impressionisten gruppiert. Sie gehören zur Société des artistes indépendants, die 1884 durch den braven Dilettanten Dubois-Pillet, einen Kapitän der gardes de Paris, gegründet wurde. Auch die Tüpfelkünstler Seurat, Signac und Van Rysselberghe gehörten zu ihnen, und noch viele jetzt berühmte Künstler, wie Jossot (er erschien hier vor zwei Jahren in der Sezession), Forain, Villette und der Däne Willumsen, der später als Oberkommandant des Kopenhagener Porzellans sogar die alten Festungen Sèvres und Meißen bezwang. Aus vielen Arrivisten wurden mit der Zeit Arrivès, auch im guten, künstlerischen Sinne.

Schade, daß von Paul Gauguin bloß zwei Bilder hieher gelangt sind. Ein Stilleben, das, wie man sich im Nachbarzimmer überzeugen kann, noch stark von Paul Cézanne beeinflußt ist, und eine neuere Landschaft aus Tahiti. Es wundert mich, daß diese noch niemand gekauft hat. Sie stellt ein Tal mit Hütten dar, zwischen rötlichen Felsen und dunklen weichen Laubkronen, auf einem Erdreich von prachtvollem, samtigem Braun. Paradiesische Ruhe, eine tieftonige Ausgeglichenheit herrscht in der Gegend, das Auge fühlt sich weltenweit von Paris entfernt. Man ahnt wohl, was den Künstler so an diese entlegene Privatwelt fesselt. Auch er begann mit Sturm und Drang. Gerade Cézanne, der trotzigste von allen, gefiel ihm am besten. Er wurde verhöhnt, wie sein Vorbild. Manet war der erste, der ihm Mut zusprach. Gegen 1885 ging er in die Bretagne und malte bretonisch, in großen dekorativen Massen und Farben. Eine junge Gruppe schloß sich ihm an, nicht nur mit Pinsel und Spachtel, sondern auch mit dem Schnitzmesser bewaffnet. Sogar bretonische Schränke wurden da geschnitzt. Aber ihm schwebten noch andere Bretagnen vor. Er ging nach Martinique, ehe die Montagne Pelée es verheert, dann 1891 nach Tahiti. Er kam wieder, um eine Ausstellung und Versteigerung zu veranstalten (1895), er „liquidierte“, denn er will auf Tahiti sterben, nachdem er tropisch gelebt. Im Jahre 1898 schickte er eine Anzahl Bilder von den Marquesasinseln, wo die schönsten Menschengestalten auf Erden wohnen, die freilich noch andere schöne Menschengestalten fressen. Dieser unbezwingbare Drang nach paradiesischen Wunderländern ist eine natürliche Erscheinung. Auch der bretonischeste aller französischen Maler, der „schwarze“ Charles Cottet, hat viel am oberen Nil und in der Sahara herumgemalt. Die überseeischen Neuländer ziehen die jungen Leute magnetisch an. Marius Perret malt am Senegal, Henri Avelot zu Libreville am Kongo, Georges Morland in Kambodscha und Tongking, Gaston Roullet in Annam, Etienne Dinet ist der große Meister des Nillandes, Georges Huet bearbeitet Tunis, Dagnac-Rivière und Taupin sind Marokkaner, Paul Buffet hält sich an Kaiser Menelik, den er in Barbarenpracht hoch zu Roß abkonterfeit, und von Tinayres madagassischen Bildern hat man zwei sogar schon im Wiener Künstlerhause gesehen. Wenn man in Delacroix' Tagebüchern seine marokkanischen Reiseerlebnisse liest, begreift man dieses Hinausstreben der Farbenmenschen, in die leibhaftige Fata Morgana hinein.

Der andere, der auf noch jüngere einen großen Eindruck machte, ist Maurice Denis. Auch er knüpfte zunächst an Cézanne an, den Voraussetzungslosesten der Bahnbrecher, dessen Ansehen gewiß noch steigen wird. Ich begreife nicht, daß seine unvergleichlichen Stillleben noch nicht gekauft sind. Dieses fabelhafte, nämlich fabelhaft wahre Obst, das von ganz anderen Bäumen kommt, als wo Monticelli das seine zu pflücken liebte. Der riß ein Stück alter Papiertapete von der Wand und malte nach diesen Farben die wunderbarsten Birnen und Äpfel. Ganz wie Böcklin seinen Seehund nach einer alten Schultasche, die ihm aus seinen Kinderjahren vorschwebte. Monticelli war ein großer Auswendigmaler vor dem Herrn. Einmal saß er mit einem Freunde bei Marseille dem Sonnenuntergang gegenüber, den beide malen wollten. Der Freund pinselte aus Leibeskräften drauf los, Monticelli rührte keine Hand. Er schaute nur. „So mal' doch!" rief der Freund. — „Ruhig, Kleiner", war die Antwort, „das ist erst die Lehrstunde". Dann, als die Sonne verschwunden war, griff er hastig nach dem Malzeug und fegte die ganze Himmelsszene aus dem Gedächtnis herunter, mit einer Wahrheit, von der sein fleißiger Freund kein Zipfelchen erwischt hatte. Und solche Auswendigmaler sind sie alle, die diese neueste Gruppe bilden. Im Gegensatz zur Manet-Gruppe haben sie sich verschworen, nicht vor der Natur zu malen, sondern „vor ihrer Seele". So Bonnard, Roussel, Vuillard und tutti quanti. Allzu streng halten sie freilich doch ihren Schwur nicht; Vallottons „Straße in Alt-Marseille" läßt diesen Verdacht zu. Maurice Denis ist ohne Frage einer der großen Zukünftigen. Man muß seine Holzschnitte zur „Imitation de Jésus-Christ" kennen, in denen er mit viel Weiß und sehr wenig Schwarz die ergreifendsten Wirkungen hervorbringt. Zum Beispiel, wie der „gute Schächer" am Kreuze seinen Nachbar, den gekreuzigten Christus, als blendende Lichtgestalt hängen sieht. Was sind dagegen alle Künste Gustave Dorés, der heute so stereotyp und rezeptmäßig erscheint! Hier hat jeder einzelne kleine Holzschnitt seine eigene Methode des Wirkens. Kein Wunder — oder vielmehr ein Wunder — daß Denis sogar einen heiligen Auftrag bekommen hat. Er hat eine Kapelle in der Kirche des Vésinet bei Paris ausgemalt. Was würde man bei uns sagen, wenn ein solcher Ultra-Sezessionist sich um dergleichen Noli me tangeres bewerben würde! Die elf Bilder, die man hier von ihm sieht, sind sämtlich überaus interessant. Daß er mancherlei Einflüsse erfahren hat, zeigt sich in der großen Szene „Badende Frauen", deren Stil aus Puvis de Chavannes schöpft. Nur ist hier alle Linie und Farbe in Naivitäten gesteigert, die früher keinem einfallen konnten. Auch mit Rysselberghe berührt sich das Bild, in der Luft und Wasserempfindung, die ganz vom Lichtgefühl bedingt ist. Dieses Lichtgefühl ist von einer eigenen, schier seltsamen Kraft. Ein großer Sonnenschein liegt irgendwo draußen, oder oben, und scheint durch seine bloße Nähe in allem Benachbarten ein wohliges Lebensgefühl zu wecken. Man sehe die große Szene: „Jesus bei Maria und Martha". Oder die köstliche „Madonna im Grünen", zu deren Erwerbung ich den Erwerber beglückwünsche. Da ist alles Stil, sogar Primitivität bis ins Äußerste; man sehe das

rosa und blaue Zickzackspiel der Wellen im Strome, die Musterungen der Kleider, die Sonnenflecken da und dort, sogar als tonsurartigen Schein auf dem Scheitel Marias und als helles Pünktchen am Nasenflügel des Kindleins. Denis gilt nicht umsonst als „Mystiker". Selbst in einer einfachen Landschaft (Fiesole) hat er diese eigentümliche Weihe. Eine unglaubliche Stille, eine Heiligkeit „an sich".

Ein besonderes Talent ist dann Edouard Vuillard. Namentlich in seinen Innenräumen, wo so recht aus unmalerischer Not malerische Tugend gemacht ist. Seine Welt ist über und über tapeziert, und zwar mit recht geschmacklosen Stoffen von großblumiger Musterung. Die blaue Tapete des „Salons zu Villeneuve", die durch zwei gelbe Lampenschirme noch deutlicher wird, dazu ein ölgrünes großgeblumtes Plüschtischtuch u. dgl. m., das ist alles verrufenster Tapeziererstil der Zeit, von der man jetzt nicht mehr gern spricht. Aber welcher feine, schummerige Innenton durchwebt und verschmilzt das alles. Eine Balkontüre ist eigens offen, hinaus auf dichtes Grün, in dem das Auge sich von all den Tapeziererfarben erholt. Und zwei Mädchen sitzen in der Richtung dieses Freiluftvierecks und sind so reizend fein in dem Hauch von außen aufgelöst. Kaum daß man erkennt, wie die Figuren zusammenhängen. Man wundert sich bei jedem Bilde wieder, daß alle diese so stoffigen Stoffe nicht unerträglich wirken. Er ist ein Virtuose in allem, was dazu gehört. Auch wie er so einen Zimmerraum abschneidet, um die feinsten Schiefheiten der Linien und Winkel zu gewinnen. Das Talent Pierre Bonnards tritt in len hier sichtbaren Bildern nicht so für jedermann hervor. Er sucht ınd versucht viel, in Stimmungen und Beleuchtungen. Wie blühend m Licht ist der kauernde weibliche Akt auf einem der Bilder Nr. 203). Wie wahr sind die paar Töne der kleinen Marine (Nr. 197) ınd der „Ansicht von Paris" (Nr. 196). Wie Xavier Roussel, steht r noch mehr im Banne der sogenannten Meister von Batignolles. Die Eigenarten kämpfen noch gegen den Familienzug, den ja selbst lie Größten mitunter haben. Dennoch hat auch Roussel etwas Eigenes n seinen Eckchen Natur, die er mit wenigen Mitteln so andeutungsveise auf die Leinwand streut. Die Motive haben eine eigene Manier, ich erst zusammensuchen zu lassen. Sie verstecken sich in sich selbst. uch Louis Valtat gehört zu dieser Gruppe. Seine „rothen Felsen" ind sehr passend als Supraport verwendet. Odilon Redon steht ıehr seitab, er war immer ein Alleingeher. Seine eigentümlich leidenchaftliche schwarze Note von früher tritt zwar hier nur ein einzigesıal auf, in der „Flucht nach Ägypten", die ganz als phantastisches arbenabenteuer gefaßt ist. Das meiste japanisiert ornamental, mit iegellackroten Bäumen, die mit weißen Blüten (wie Mumeblüten der apaner) bestreut und besteckt sind, und echtgoldenen Nebeln in der uft. Die wahrsten roten Mohnblumen an der Brust einer bläulichen, icht mit Vergoldung gehöhten Frau, einer Art Hinterasiatin, die aber ine patinierte Bronzedame ist — so sucht er das Inkongruente. Felix allotton, der auch soviel Japan im Leibe hat, ist in Wien bekannter, on seinen Schwarzweißblättern her. Seine Bilder verkaufen sich hier ut; sie sind auch interessant. Ergreifende Gespenster sind seine

Porträts von Dostojewski und Verlaine; er muß sie auf ihren Gräbern um Mitternacht gemalt haben.

Und nun Vincent van Gogh, der Selbstmörder, und Toulouse-Lautrec, der gräfliche Krüppel, der sich im Grunde auch umgebracht hat. Totgelebt. Die Bilder Van Goghs werden natürlich ausgelacht. In dem großen Album Meier-Graefes, das vor zwei Jahren in der Sezession auf dem berühmten Schreibtisch Van de Veldes lag und von den wenigsten angeblättert wurde, sah man von ihm eine große, farbige, in tausend kleinen Zickzacks entlang wimmelnde Landschaft. Sonst ist er hier neu. Er ist ein genialer Farbenseher, in dessen Schläfen aber das Blut so fieberisch hämmert, daß alles Gesehene wogt, wallt, flackert. Wie dunkelgrüne Flammen lohen die Wipfel des Waldes empor, die Rinden der Bäume schütteln sich im Fieber und die vielen Feldervierecke an jenem Abhang sind von einem Erdbeben gerüttelt. Auf die richtige Entfernung stellt sich alles richtig ein und man sieht nur, daß in alledem eine unbestimmte Unruhe lauert, eine Nervosität, die nun sofort aus der Haut fahren wird. Kranke Bilder, aegri somnia. Es wird auch niemand gezwungen, sie Ruysdael vorzuziehen. Von Toulouse-Lautrec sieht man Van Goghs Bildnis. Auch so ein Gespenst am hellen Tage, in dünnen, irisierenden Tönen hingewischt, in lauter ganz intimen Nuancen, als wäre ein Geist nur halb materialisiert. Es ist ein hochblondes Profil, einem Glase gegenüber, das bereits geleert ist. Etwas Heilsames war schwerlich darin. Die Bilder Toulouse-Lautrecs sind Raritäten. Seine schauerlichen Plakate (z. B. die Guillotine) kennt heutzutage jeder. Seine Bilder hat er immerdar förmlich versteckt. Er machte einmal eine Ausstellung in der Avenue Frochot, lud aber nur zwanzig Bekannte dazu ein, und zwar trug das Billett den Vermerk: „Gültig für einen Nachmittag.“ Er hielt dies für das Richtige. „Man soll seine Werke nur den paar Leuten zeigen, die sich dafür interessieren können.“ Sein „Moulin de la Galette“ ist nun auch hier zu sehen — eine bereits verschwundene Welt. Man bemerke, wie fast jeder Kopf in diesem Publikum als Profil gegeben ist. Um ihn noch typischer, grausamer hinzuprägen. In dem Couloir eines solchen Lokales sieht man den Dr. Tapic de Celeyrau im schäbigen schwarzen Frack einherschlottern. Ein Bild stellt den berühmten Operateur jener Zeit, Dr. Péan, bei der Arbeit zu. Man kennt den dicken, backenbärtigen Herrn, der auch französischer Admiral sein und soeben „zum Rammen“ kommandieren könnte. Namentlich die Gervexsche Szene aus seinem Operationssaal ist bekannt; wie er, von seinen „internes“ umgeben, lauter hübschen jungen Leuten in weißen Schürzen, einen Menschen in mehrere Lieferungen zerteilt. Bei Gervex, in einem nüchternen geschäftsmäßigen Tageslicht, hat das gar nichts Schreckliches, es sieht ungefähr aus, wie eine Hotelküche, wo ein Braten zubereitet wird. Bei Toulouse-Lautrec ist es entsetzlich. Bloß das breite, gelassene Antlitz des Operateurs und der offene Rachen des Patienten, in den ein dünnes, stählernes Instrument hineinlangt. Ein Löwe, der seine Beute frißt, aber ohne Appetit, mit größter Ruhe. Toulouse-Lautrec war der Virtuose der Gänsehaut. Aber er war aus dem Blute Daumiers.

Auch an Plastik, die zu diesen Malern paßt, fehlt es in der Ausstellung nicht. Man wird den Norweger Gustav Vigeland nicht übersehen, wenn er auch an Minne und...Bartholomé erinnert. Eine Berühmtheit ist bereits der Turiner Medardo Rosso in Paris. Nachimpressionnistischer Bildhauer neuesten Stempels. Er ist malerischer Plastiker bis aufs Messer. Sein Vater war Maler und auch er malte zuerst, aber Farben kosten Geld und so griff er in den Ton. Er hatte in Mailand Paolo Trubetzkoi vor Augen, dessen Verwischungskünste man ihm wohl ansieht. Paris tat das übrige. Seine Statuette: „Der Bookmaker“ ist Forain in Bronze. Sein „Kind in der Sonne“ ist Carriès in Bronze. Er ist körperlich ein junger Athlet und entschlossen, Umsturz zu machen. Er hat sich sein System zurechtgemacht und schreckt vor keiner logischen Folgerung zurück. Alles Detail, sagt er, ist Verbrechen; bloß das Ganze als Ganzes darf wirken, das plastische Werk an seiner Stelle als Teil der Architektur. Man soll ebensowenig um das plastische Werk herumgehen, als man hinter ein Bild schaut, um die Rückseite zu untersuchen. Siehe sein „weibliches Porträt“ in der Ausstellung. Als Degas seine „Gemüseverkäuferin“ sah, rief er aus: „Aber das ist ja Malerei!“ In Italien ist er übrigens durch einen lachenden Knaben populär geworden. Einem lachenden Knaben widersteht kein Italiener. Trotz alledem sehe ich es mit Sicherheit kommen, wie er wieder zur festen Linie und Form zurückkehren wird. Er und so manche jener hochbegabten Maler der Impression. Selbst die Bahnbrecher lassen sich in den letzten Jahren auf solchen Anwandlungen ertappen. Nach unendlichem Schwimmen ein Augenblick festen Fußfassens.

(12. Februar 1903.)

Vorträge über den Impressionismus.

Richard Muther.

Die Sezession hatte gestern einen Vortragsabend von ungewöhnichem Interesse. Prof. Richard Muther aus Breslau war ihrer Einladung efolgt und widmete einen Abend seines jetzigen Wiener Aufentaltes, um in dem Raume, der rings mit Werken der großen franzöischen Impressionnisten behängt ist, über Wesen und Werden des mpressionnismus zu sprechen. Die Anziehungskräfte des Stoffes und er Persönlichkeit vereinigten sich hier, um ein glänzendes Publikum u versammeln, das den großen Saal gänzlich füllte. Die Reihen veroldeter Sessel waren mit schönen Damen in eleganten Toiletten - Reform und nicht — besetzt, und zwischen ihnen sah man alle ie bekannten Figuren der Wiener Kunstfreunde und Kunstförderer. nterrichtsminister Ritter v. Hartel saß in der ersten Reihe. Die ufmerksamkeit, mit der die Zuhörerschaft den Ausführungen des erühmten Kunstgelehrten folgte, war tadellos. Man merkte es wohl, aß ein Mann der Zeit die große Zeitströmung durch den Saal ziehen eß und alle diese bereits auf ihn gestimmten Gemüter in ihren bendigen Interessen berührte. Muther sprach anderthalb Stunden,

in immer rascherem Tempo, je mehr die Bewegung, die er mitteilte, ihn selbst erregte. Nach kurzer Zeit schon hatte er den richtigen Ton gefunden und der Rapport war hergestellt. Wie von einer Höhe herab, überblickte er die ganze Entwicklung weithin, durch Jahrhunderte, bis in ihre Anfänge. Wer seine Schriften gelesen hat, kennt ja den Reiz, den er ausübt, wenn er diese luftigen Gedankenbrücken zwischen neuester und alter Kunst schlägt und bei Altvorderen wie Piero di Cosimo die Regungen unserer Freilichtmaler nachweist. Er beleuchtete auch mit aller Deutlichkeit den physikalischen Untergrund der wechselnden Anschauungsweisen, die schließlich in Gelehrten wie Helmholtz und Brücke ihre Erklärer fanden. Ein rascher Überblick des neunzehnten Jahrhunderts ließ gleichsam den ganzen Mechanismus der neuen Erkenntnis vor den Augen der Versammlung spielen. Mit sicheren, farbigen Strichen wurden alle die Männer der Tat charakterisiert, von Constable und Turner bis zu Manet-Monet und ihren Leuten herauf. In immer wärmeren, anteilweckenden Ausdrücken, die dem Vortragenden von allen Seiten, von allen Wänden her, aus allen Bildern an diesen Wänden zuströmten, und die er oft mit der Hand zu haschen schien, entrollte er das große Bild dieser siegreichen Geisteskämpfe, er selbst in seinem bewegten Sprechen sichtlich ein Mitkämpfer. Gerade diese Stegreifnuancen steigerten die Lebendigkeit des Vortrages, der nichts weniger als rhetorisch ausgezirkelt, vielmehr den zufälligen Farben des Augenblicks allen Spielraum ließ. So war auch der Vortrag über den Impressionnismus eine richtige impressionnistische Leistung. Er wäre das noch mehr geworden, wenn einzelne Zuhörer der Einladung des Redners gefolgt wären und durch freie Fragen einen Meinungsaustausch über das Thema des Abends eröffnet hätten. Aber es fehlte an Zwischenrufen und Interpellanten, deren klassische Stadt doch Wien nachgerade geworden ist. Die Zuhörerschaft beugte sich gutwillig der Autorität Muthers, der gegenüber sie doch den kürzeren gezogen hätte. Der reichliche Beifall, den sie zum Schlusse spendete, klang denn auch nach unbedingter Zustimmung. (Januar 1903.)

Julius Meier-Graefe.

Die Sezession hatte gestern ihren zweiten Vortragsabend zur Erläuterung des Impressionnismus. Herr Julius Meier-Graefe aus Paris, bekanntlich einer der erfolgreichsten Vertreter der modernen Kunst auf theoretischem und praktischem Gebiete („Maison moderne"), war der Einladung gefolgt und sprach über verschiedene interessante Erscheinungen der neuesten Entwicklung. Das zahlreiche und elegante Publikum, in dem man, wie das erstemal, den Unterrichtsminister Ritter v. Hartel und hervorragende Kunstfreunde (Graf Lanckoronski, Paul Ritter v. Schoeller u. a.) sah, folgte dem fünfviertelstündigen Vortrag mit Interesse und Beifall. Herr Meier-Graefe ist ein eleganter junger Mann von gewinnendem Wesen, auch in der fließenden, wohlpointierten Rede, die er halbfrei nach einem Manuskripte sprach. Er lebt seit Jahren in der Intimität der Pariser Neumeister,

deren merkwürdig ernstes und gesetztes Wesen — natürlich mit Ausnahme von Van Gogh und Toulouse-Lautrec — er in sympathischen Farben schilderte. Die beiden genannten Sondernaturen, von Hause aus tragische Erscheinungen, Produkte der „Sünden der Väter“, stellt er künstlerisch ungemein hoch. Mit Recht allerdings, aber schwerlich unter Zustimmung des allgemeinen Wieners, der ja auch in dieser Versammlung stark vertreten war. Überhaupt werden manche Kunstfreunde über diese und jene Behauptung nicht wenig gestutzt haben. Zum Beispiel, daß Böcklin, mit dem sie sich doch so schwer abgefunden haben, den sie aber nun endlich in Gottes Namen als preiswürdigen Maler gelten lassen, eigentlich fast alles eher als ein wirklicher, echter, d. h. malerischer Maler sei. Daß er etwa neben einem Blumenstück Manets gar nicht bestehen könne. Am eingehendsten behandelte der Gast Van Gogh und Toulouse-Lautrec. Kürzer charakterisierte er die jüngsten Gruppen, welche die letzten Folgerungen aus dem Werke der Phalanx Manet-Degas ziehen. Mit den Vuillard, Denis Roussel usf. sei diese Reihe von malerischen Möglichkeiten erschöpft und es werde wohl nun etwas anderes gemacht werden müssen. Zum Schlusse warf er noch einen Blick auf den Impressionnismus in der Plastik, namentlich auf Medardo Rosso, als dessen größtes Verdienst er hervorhebt, daß er Rodin angeregt habe, das letzte zu wagen. Zum Verständnis des Zusammenhanges dieser Erscheinungen hat der Vortragende bei vielen Zuhörern jedenfalls beigetragen. Aber auch Widerspenstigere haben eine angenehme Stunde verbracht.

(Januar 1903.)

Sezession.

Heute ist Vernissage in der Sezession. Die XVII. Ausstellung der Vereinigung ist durchwegs von österreichischen Künstlern bestritten und von ungewöhnlicher Mannigfaltigkeit. Die Mitglieder lassen alle ihre Künste spielen und einige treten sehr lebensvoll hervor. Es war ein glücklicher Gedanke, diesen Künstlern eigene abgeschlossene Räume zur Verfügung zu stellen, wo sie ihre neuesten Arbeiten selbst inszenieren und ein Gesamtbild ihrer Leistung zusammenstellen konnten. Natürlich ist die Raumgestaltung auch jetzt wieder neuartig, dem Ausstellungsstoff durchaus angemessen. Man sieht Räume von noch ungesehener Form. Gleich der erste, den man betritt (von Hoffmann gestaltet), ist sehr eigen. Ein Viereck mit polygoner Nische, oben mit einem auf Leinwand gemalten japanischen Fries (von F. Hohenberger) umzogen. (Eigentum des japanischen Konsuls Herrn Felix Fischer.) In der Nische ist eine weibliche Gestalt gemalt (von Frau Luksch), die viel zu reden geben wird. Ringsum sehr interessante Plastik von Richard Luksch: an den Wänden getriebene Reliefs mit Steineinlagen von Frau Luksch. Der reizende hochmoderne Brunnen ist von Hoffmann und Luksch; er hat auf der Düsseldorfer Ausstellung einen großen Erfolg gehabt.

Rechts von hier ist ein Kabinett mit Bildern von Wilh. List gefüllt, zum Teil in richtigen Phantasiefarben. („Der Tod und das Mädchen“, das reizende Bild: „Mutter und Kind“, ein sehr feines Damenporträt, Landschaften.) Ein bronzener Frauenkopf von Biegas ist von starkem Ausdruck. Das entsprechende Kabinett links enthält interessante Naturstudien und Landschaften von Nowak, meist aus der Gegend von Grado. Auch Hans Tichy hat so ein landschaftliches Kabinett, das manches poetisch Empfundene enthält. Ein blonder Kinderkopf, ein „Nikolo und Krampus“ seien eigens erwähnt. Kurzweils Kabinett enthält meist Bilder von Concarneau und sehr duftige Porträts. In Andris Kabinett sieht man Illustrationen zu Kinderbüchern, geschnitztes Spielzeug und andere originelle Sachen. Jettmar hat in einem sehr eigenartig ausgestatteten Zimmer vier phantastische Bilder aus märchenhafter Zeit angebracht. Der Mensch liegt da im Kampfe mit ganz drastischen Ungeheuern der Urwelt. Karl Moll überrascht mit einem Zimmer voll Landschaften und Interieurs ganz moderner Art, meist aus der Gegend der Hohen Warte. Er zeigt sich in diesen 17 Bildern abermals fortgeschritten, einige sind Kabinettstücke. In Orliks Kabinett gibt es appetitliche Kleinkunst jeder Art, auch Biedermeierisches, für das er so viel eigenen Schick hat, und neue radierte Porträts (Direktor Mahler, Max Klinger). Der Radierer par excellence ist freilich Ferdinand Schmutzer. In seinem Zimmer hängt u. a. eine Kolossalradierung (Quartett Joachim), vielleicht die größte Platte, die je radiert worden. Auch Stöhr füllt einen Raum mit seinen oft sehr feinen Stimmungen. Eines der anziehendsten Kabinette ist das von Roller. Es enthält zwölf Landschaften, welche die zwölf Monate darstellen, immer dasselbe Motiv, aber durch Tages- und Jahreszeit bis zur Unkenntlichkeit variiert. Der Garten, der da vorkommt, ist der des Sacré Coeur auf der Landstraße. Schließlich ist das Kabinett des jungen Bildhauers Metzner, dessen Entwurf für das Kaiserin Elisabeth-Denkmal so große Aufmerksamkeit erregt hat, gerade jetzt sehr aktuell. Seine Arbeiten haben einen urwüchsigen Zug, der ein Gewinn für die Wiener Plastik sein wird; er ist nämlich im Begriffe, hieher überzusiedeln. Die drei großen Reliefs, die übrigens eines bilden, sind von einem marmornen Grabdenkmal in Harzburg, das so viel Beifall fand, daß er die Reliefs noch einmal in Bronze auszuführen bekam.

Der Hauptraum im Hinterhause enthält ein Bunterlei von großen und kleinen Arbeiten. Hier fesseln zunächst drei Bilder von Klimt. Das eine ist eine Phantasieszene von Irrlichtern, wo sich weibliche und ornamentale Elemente in jener ausschließlich Klimtschen Art zu einem dekorativen Fleck mischen. Das mäßig große Bild ist überaus reizvoll. Es hängt zwischen zwei Klimtschen Landschaften aus der Atterseegegend: einem blumigen Gefilde und einem weißen, von Morgensonne beschienenen Wald. Das ist seine eigene neue Lyrik. Ein geräumiger Einbau enthält große neue Bilder Engelharts aus dem Wiener Leben. Diese lebensgroßen Blumenmädchen (stadtbekannt), dieser Tanz in der „Gartenbau“, die Bank voll maskierter Dämchen, der Tisch im Ballrestaurant sind voll Saft und Kraft. Sogar die Tür-

gewände sind bemalt, u. zw. mit köstlichen Porträts der vier Kinder des Künstlers. Aus dem großen Rücksaale aber schaut eine ernste Bronzefigur herein, ein trauernder Mann, vom Maler Engelhart modelliert für das Grab seines Vaters. Ein starkes, ernstes Werk; die große Überraschung dieser Ausstellung. Noch andere Plastik rechts und links, von Canciani, von Frl. Ries (natürlich in Rodins Art). Und an den Wänden Bilder von Friedrich König, der in der Amazonenszene eine große Kraft erreicht, W. F. Jäger, Auchenthaller, Friedrich (hübsches blondes Damenbild), Leo Putz (vortrefflicher Fleck), F. v. Radler (nacktes Kind, weniger gelungen), Sigmundt (Hausgärtchen mit trefflichem Sonnengeriesel), Krämer (vorzügliches Porträt des gewesenen Unterrichtsministers Grafen Bylandt-Rheidt) und ...Rudolf v. Alt. Wahrhaftig, der Meister hat unter dem Datum 1903 noch ein großes Bild des Kitscheltschen Eisenhofes gemalt, der ihm schon so oft „gesessen". Und was für ein Bild! Man traut seinen Augen nicht. Schließlich noch einen Blick ins Ver Sacrum-Zimmer, wo unter mancherlei Graphischem (von Orlik, Reichel, Stolba u. a.) auch eine Serie von getunkten Buntpapieren Stolbas Aufmerksamkeit erregt. Zwei große Bilder von Baron Myrbach (das eine aus den Steinbrüchen von Mauthausen) sind von starker, heller Wirkung. Hier stehen auch zwei köstliche Möbel von Moser, ein Schreibkasten und ein Schubladschrank. Sie sind erwerbenswert. Übrigens auch noch andere Schränke in anderen Sälen von Leopold Bauer und Holzinger. In Schranksachen haben diese Künstler ein unbeschränktes Talent.

(26. März 1903.)

Bei Josef Engelhart.

Den Kunstwanderern war gestern eine interessante Novität geboten. Sie sahen das Heim Josef Engelharts, dessen neueste Werke in der Sezession soeben als künstlerisches Ereignis wirken. Ein so vielseitiger und ursprünglicher, dabei so wienerischer Künstler hat dem Publikum jedenfalls auch bei sich zu Hause Interessantes zu zeigen. In der Tat ist dieses Künstlerheim ein Stück Selbstbiographie, reichlich illustriert von der Hand des Bewohners und seiner Freunde. In der Steingasse, die vom Rennweg links abgeht, fällt ein neues dreistöckiges Haus (Nr. 15) in einfachem und dennoch ungewöhnlichem Stile auf. Engelhart hat es voriges Jahr bauen lassen und es enthält unter anderem sein neues großes Atelier, das aber noch in das kleine alte einstöckige Nebenhaus (Nr. 13) übergreift, beziehungsweise in dessen Garten mündet. Dieses Altwiener Wohnhaus bürgerlichster Art stammt noch von Engelharts Vater her. Es ist die eigentliche Wohnung der Familie. Diese beiden Häuser nebeneinander bilden einen gründlichen Gegensatz. Es ist das gemütliche Annodazumal und das weiterstrebende Heutzutage. Das neue Haus ist vom jungen Fellner erbaut, der in Brüssel augenscheinlich Hortasche Anregungen aufgenommen hat. In der Disposition der Fassade, auch den mit

breiten Korbbogen abgeschlossenen Fenstern verrät sich zwar noch die Unterlage des guten alten, bequem anlegenden Wiener Barock. Es ist aber alles modern unempfunden. Den Hauptschmuck der Fassade bildet ein eigenartiges plastisches Kunstwerk. Unter dem modern detaillierten Balkon, über dem Haustor, ist ein vergoldetes Oberlichtgitter, das einem Ungetüm als Käfig dient. Es ist ein 3 Meter langer Lindwurm in Bleiguß, vom Maler Rudolf Bacher modelliert, der bekanntlich auch ein plastisches Talent ist und gerade für solch abenteuerliches Viehzeug einen kostbaren Spezialhumor hat. Der Lindwurm hat sich in dem engen Verlies seitwärts gewälzt, so daß er seine formenreichen Weichteile der Straße zukehrt. Mit dem enormen Maule beißt er grimmig in die Stäbe seines Kerkers, die er auch mit den gewaltigen Krallen umklammert. Bachers Formenhumor hat da ein Kapitalstück geschaffen; wäre das Gebilde 300 Jahre alt, so gälte es als Wahrzeichen des III. Bezirkes.

Der Eingang zu Engelhart ist aber in dem kleineren Hause. Wenn man die Torschwelle überschreitet, merkt man sofort, daß man bei einem Manne aller Künste ist. Die Einfahrt ist mit eingesetzten alten (oder gut imitierten) Reliefs und schwarzgewordenen Bildtafeln geschmückt. Die Wände des Hofes zeigen schon lustigere Malereien und ebenfalls manches Stück Plastik, von meist altrömischer Physiognomie. Noch andere malerische Details machen sich geltend: ein rotes Ziegeldächlein, ein Erker auf zwei dicken roten Säulen. Auch das Pflaster besteht aus blanken roten Fliesen, von denen sich einige grüne Beete abheben. Zwei kleine Stiegen führen in den ersten Stock. Die eine steinern, mit jenen hohen Stufen von früher, für die man die Beine schon eigens heben muß. Wir steigen ein hölzernes Treppchen hinan und gelangen in niedrige, dunkel getäfelte Räume. Alte niederländische Gemälde hängen umher, von einem grotesken Zug; eines scheint gar den Höllenrachen darzustellen, der die Menschen schockweise verschlingt. Dann wieder eine Breughelei, oder große Ölkopien nach Velazquez, die Engelhart in Madrid gemacht hat (der Zwerg mit dem Hunde). Weiterhin folgt ein Salon mit sehr schönen altdeutschen Schränken. Zwischen zwei solchen hängt über einer geschnitzten Truhe eine prächtig erhaltene, tieftonige Madonna von Perugino, im alten, reichverzierten Original-Goldrahmen. Aus dieser alten Sphäre gelangt man aber in eine neuere. Ein Zimmer ist ganz mit Engelhartschen Aktstudien behängt, meist im Grase ruhend oder stehend, von grünen Reflexen und Sonnenlichtern beschienen. Hier ein schwarzes Schränkchen mit Elfenbein eingelegt, dort ein altmodischer Glaskasten voll alter Fächer, goldener Linzerhauben u. dgl. Urväter Hausrat mit Urenkelmoden durchschossen. In einem Boudoir sind besonders appetitliche ältliche Sachen beisammen, in Rosenholz, mit Intarsien; alte Kassetten mit zierlichen Stickereien und dazwischen moderne Kunstwerke: ein Mädchenkopf in dunkler Bronze von Rodin, das kleine Papageienpärchen von Gardet, Tierpastelle von Swan, und wiederum Pastelle vom Hausherrn: seine große Szene aus der Zigarrenfabrik in Sevilla, einige seiner Pariser Kaffeeszenen usf.

Ein ganz moderner Raum ist der neue Speisesaal. Er hat einen

Glassalon als Vorraum, mit plätscherndem Wandbrunnen in einer Gewächsnische, und auf der entgegengesetzten Seite einen mit Gewächsen ausgestatteten Erker nach dem Garten hin. Der Eingang zum Speisesaal ist eine hohe, viereckige Wandöffnung, in Palisander, unten, wie auch alles Gerät, mit gelber Bronze eingefaßt. In den beiden Ecken des Wandausschnittes erblickt man zwei Engelhartsche Schnitzereien, nach der Natur, leicht angefärbelt: einen Marabu in Lindenholz und einen Affen in Nußholz. Engelhart hat die Tiere in Schönbrunn eingehend studiert. Sein kunsttechnisches Geschick tritt überhaupt im ganzen Hause hervor, bei Entwurf und Ausführung der verschiedensten Objekte. Über dem Eingange sieht man einen großen Fries in japanischem Stile: Störche, die zwischen goldenen Wolken dahinfliegen; früher war es ein gemalter, jetzt ist es ein geschnitzter Fries. Das Holzmaterial des Speisesaales ist Mahagoni, die Wände sind mit entsprechend dunkelrotem, fein geripptem Plüsch bezogen. Die große Kredenz ist obenhin in viele kleine Scheibenquadrate aufgelöst, zwischen die sich zierliche Holzintarsien einfügen, Mosaiken japanischer Art aus farbigen Hölzern und Perlmutter; sie stellen lauter eßbare Sachen vor: einen Fisch, eine Ente, Obst, einen Hasen, sogar eine rohe Kotelette, die sich mit ihrem Farbengemisch ungemein ornamental macht. An den Wänden hängen vorzügliche Bilder: Hörmanns Winterlandschaft mit Publikum auf dem Eise, ein prächtiges Pußtenbildchen von Pettenkofen, mehrere feine helle Jettel. Über dem Tische hängt ein vom Hausherrn entworfener moderner Kristalluster. Das moderne Mobiliar in Mahagoni mit lichten Einlagen, die Füße alle Metall, ist von Engelhart und Leopold Bauer ersonnen. In einer Kunstgewerbeausstellung würde dieser Raum jedenfalls große Aufmerksamkeit erregen.

Zum Atelier gelangt man durch einen schmalen Gang, dessen helle Wand mit zierlichen, farbigen Humoresken von Stolba behängt ist. Diesen jungen Künstler hat Engelhart aus der Namenlosigkeit herausgehoben. Im Vorsaal des Ateliers erblickt man den bekannten Engelhartschen Prachtkamin mit Adam und Eva. Ringsum Engelhartsche Bilder, die man zum Teil aus der Sezession kennt, darunter der Blasel und das alte Hausmeisterpaar, blaue Meere aus Sizilien und wieder Szenen aus Sevilla. Auch der famose „Ball auf der Hängstatt“ hängt da. Ein paar Stufen führen in das große Atelier hinab und ebensoviele am anderen Ende in ein trauliches kleineres Atelier hinauf. Das große Atelier ist ein gewaltiger, taghellcr Raum, mit einer Glaswand gegen den Garten hin. Mehrere Bilder größten Kalibers könnten da gleichzeitig in der Arbeit sein. Obenhin an den Wänden sieht man zahlreiche Skizzen und Studien zu dem großen Oberon-Zyklus im Hause Taussig, den wir seinerzeit besprochen haben. Einige noch unbekannte Bilder Engelharts fesseln den Blick, darunter besonders wirksam eine Schwimmerin im dunkelgrünen Wasser einer Grotte oder Felsbucht. Eine noch nicht gesehene Landschaft zeigt zwei Heuschober unter ihrer Schneedecke. Unter mehreren weiblichen Akten ist ein lebensgroßer in blumigem Grün, mit emporgehobenen Armen freudig einherschreitend, durch besonders feines Spiel der

Reflexe ausgezeichnet. Auch ein kleines Damenporträt in Schwarz, mit dekolletierter Taille, und mehrere energische Farbenstudien zu den jetzt in der Sezession ausgestellten Bildern fesseln den Blick. Eine kleine Gipsskizze erinnert an die ebendort befindliche bronzene Grabmalfigur Engelharts. Eine kleine Affenmaske und eine äußerst genau studierte Affenhand, beide in Bronze, sind Zeugen der erwähnten Schönbrunner Tierstudien. Die Hand dient als Beschwerer für eine Anzahl Skizzenbücher. In einer Ecke steht übrigens noch der Gipsabguß der Diana von Jean Goujon, die man in der Impressionnisten-Ausstellung gesehen hat. Er wurde eigens für diese Ausstellung gemacht. Und auf einem Tisch liegt ... ein leibhaftiger Erdapfel, der mittels etlicher Farbenwischer in einen grotesken Menschenkopf verwandelt ist. Goujons Diana und Herr von Kartoffel — das ist der Kreislauf der Plastik. Im kleinen Atelier, einem sehr behaglich eingerichteten Raume, sieht man eine Anzahl Bilder und Zeichnungen (Khnopff, Ribarz, Jettel, Nicholson u. a.), deren einige Andenken aus Engelharts Pariser Zeit sind. Vom großen Atelier gelangt man über eine erhöhte Terrasse mit modernem Detail in den wohlgepflegten Garten. Die Anlage desselben ist nichts weniger als schulgerecht, desto besser entspricht er den Bedürfnissen derer, die in ihm wandeln, schauen, rasten, Nacktes in grünen Reflexen malen oder auch nur Kegel schieben wollen. Die Kegelbahn ist jedenfalls höchst gediegen, und an der Hauswand über ihr sind der ganzen Höhe und Länge nach die werten Kegelgenossen in überlebensgroßen Karikaturen al fresco mit Engelhartscher Eigenhändigkeit dargestellt. Die schwarze Riesenfigur Alfred Rollers überragt sie alle. Auch die Gartenfassade des Ateliers, mit ihrer Terrasse, der hohen Fensterwand und einiger bunter Fliesenzier auf dem weißen Putz, sieht sehr besonders aus. Überhaupt ist dieser Hausgarten eine der merkwürdigsten grünen Sachen im III. Bezirke. Jetzt prangt er in der ersten Frühlingsfrische, er knallt ordentlich von Farbe. Wenn ein Sezessionist es so gemalt hätte, würde er von den „Gebildeten aller Stände“ gut zugedeckt.

(1. April 1903.)

Sezession.

Die XVII. Ausstellung.

In der Sezession ist es Frühling geworden, es geht ein Blühen durch das Haus. Man gestatte diese blühende Phrase, weil sie sich auf so viele Tatsachen stützen kann. Es wäre doch krasse Ungerechtigkeit zu leugnen, daß diese Künstlergruppe seit ihrem Zusammenschluß stetig an Eigenkraft und Eigenfarbe gewonnen hat. Daß sie rastlos arbeitet und wesentlich reifer, leistungsfähiger geworden ist. Man erkennt es deutlich gerade jetzt, wo sie ohne fremde Gäste, aus eigenem Können eine so große und interessante Ausstellung darbietet und wo eine Menge Künstler in besonderen Kabinetten allein gelassen, von Nachbarschaft ungehoben und ungedrückt, sich bloß auf ihre

Eigenwirkung verlassen können. Diese Anordnung, einst im alten Künstlerhause so innig ersehnt — „um den Weg zu zeigen, den ich gehe", schrieb mir Hörmann — gibt der jetzigen Ausstellung einen eigenen, neuen, intimen Zug. Mehrere Mitglieder (Engelhart, Moll, Roller, Stöhr) zeigen sich in einem plötzlichen Schuß der Weiterentwicklung; man erstaunt fast, daß man von ihnen überrascht ist.

Von der Gabe der Raumgestaltung, die in diesem Hause herrscht, erhält man gleich im ersten Raume eine kräftige Probe. Josef Hoffmann hat ihn als rechteckigen Salon mit dreiseitiger Endnische gestaltet. Maßgebend dafür war die Anbringung eines großen japanischen Frieses (von F. Hohenberger für den japanischen Konsul Herrn Felix Fischer gemalt) und die Aufstellung einiger, besonders gearteter Plastik. Die Wände sind senkrecht gestreift, indem sich Bretter von abwechselnd mattbläulicher und mattgelblicher Tönung aneinanderfügen. Der Fries wirkt zierlich-prächtig. Geradeaus entfaltet er eine hellrote, goldfunkelnde japanische Architektur, an den Seiten lebenslustige Szenen in hellem Gartengrün, Reihen von Mädchen auf dem Samizen (japanische Laute) spielend usf., über dem Eingang ein ganzes japanisches Publikum auf seiner Schaugalerie. In der Nische sieht man eine Malerei von Frau Luksch, über die man ohneweiters räsonnieren darf. Die Künstlerin hat Phantasie, Schick, Mut (ihre getriebenen Reliefs mit Steineinlagen an den Wänden sind reizvoll) und dazu eine sichtliche Lust, ihren Aktfiguren einen malerischen oder noch lieber anatomischen Schabernack zu spielen. Auch hier ist es der Fall, allerdings der interessanten Linie zuliebe. Von Richard Luksch stehen hier treffliche Büsten und Statuetten, immer großzügig, breitflächig, mit einem originellen Bewegungsmotiv. Eine weibliche Groteske, Bleiguß, in echt bleimäßigen Kurven gedacht, schwingt ein Tanzbein, das im energischen Mitnehmen des Gewandes drastisch wirkt. Als Seitenstück dazu dient eine phantastische Karikatur, an der man lächelnd herumrät. Das Hauptobjekt des Saales ist der eigentümlich kombinierte Brunnen (Hoffmann-Luksch), der auf der Düsseldorfer Ausstellung so viel Beifall gefunden hat. Ein kreisrunder Säulenbrunnen, mit zwei schwarzweiß geäderten Marmorbecken übereinander, auf dem oberen Rande ein Kreis von Figurinen aus dunkler Bronze (Luksch); zunächst Klinger-Minnesches Motiv, aber doch persönlich in der Gestaltung. Die Bauformen sind natürlich schulfrei, kein Lehrbuchdetail daran; die Säulen runde, verjüngte Ständer von eigener Verzierung, auch mit etlichen farbigen Cabochons, und zwar die des äußeren Kreises, Vierecks vielmehr, von weißem Ahorn, die des inneren von weißem Alabaster. Das Dach eine frei bearbeitete runde Eisenplatte. Das Werk wirkt sehr neu und regt das Auge an, es so recht durchzustudieren. Bei früheren Schablonenarbeiten dieser Art war man auf den ersten Blick mit allem fertig, jetzt bemüht man sich gern, um in die Intimität eines solchen Gebildes einzudringen.

Rechts und links öffnen sich Kabinette (List, Nowak), geradeaus betritt man einen breiten Saal von buntem Inhalt. Rechts und links

große Bildhauerei. Von Canciani ein sitzender weiblicher Akt, Skizze zu einem Stück Empfindungsplastik. Von Therese F. Ries ein hochragender Entwurf, für das Grabmal eines Jünglings gedacht; die Gestalt (Seele) senkrecht hinanschwebend, in den Schoß eines gewaltigen, nebelhaft gegebenen Greises. Es fehlt aber der zwingende Zug einer großen Urwüchsigkeit. Ohne Genie bleiben solche Gipsträume wesenlos. Man glaubt einen ägyptischen Riesensarkophag zu sehen, dessen Deckel von der kleinen Mumie abgehoben ist. Die gesunde, plastische Plastik ist die große dunkelbronzene Jünglingsfigur Engelharts für das Grab seines Vaters (von Frömmel in Wien gegossen). Ein mächtiger, aber durchaus menschlicher Akt, von vollentfaltetem Muskelwesen, wie er für das Grab eines urwüchsigen Bürger-Handwerkers taugt. Mit beiden Händen hebt die Gestalt vorne ein großes Laken zu den Augen empor, ihre Tränen zu trocknen. Das einfache Motiv hat nichts Gedankenhaftes, es lenkt nicht ab von dem Genuß, welchen die Betrachtung von strotzender Lebensfülle als solcher bereitet. Unter den Malern dieses Saales grüßt wohl jeder zuerst unseren Uraltmeister Rudolf v. Alt. Im einundneunzigsten Lebensjahre schenkt er uns ein großes Aquarell von einer farbigen Macht des Ensembles, von einer Ganzheit der malerischen Wirkung, die man nur bewundern kann. Das Motiv ist wieder jener Kitscheltsche Eisenhof, in den er von seinem Fenster in der Skodagasse hinabschaut, mit all dem eisernen Gerümpel in vieltonigen Rostfarben, mit Arbeitsbewegung, Winkelwerk und einer Luft voll Qualm und Fabriksatem. Unter all den Farbenflecken an dieser langen Wand ist das einer der persönlichsten, in sich gesättigtesten. Gegenüber hängen drei neue Bilder von Klimt. Das mittlere ist eine jener Phantasieszenen, die sich bei ihm allein in dieser Eigenheit des neckenden und lockenden Reizes entfaltet haben. Die Klimtsche Note singt leise aus ihr, die ornamentale und die koloristische. „Irrlichter“ heißt das Bild. Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten. Auftauchende und verschwindende Formen, weibliche Gesichter, Augen, Haarsträhne; Fließendes, Schwebendes, sich Verschlingendes, in farbigen Lichtscheinen und Zwielichtern. Als ballte sich vor unseren Augen Atmosphäre zusammen und löste sich wieder auf. Klimt ist einer der anziehendsten Meister des Farbenflecks. Dieser bildet ein mäßig großes Quadrat und ist in einen glatten, breiten Quadratrahmen von hellschimmernder Bronze gefaßt. Es ist wie ein kleines Fenster, an dem draußen allerlei Formenreiz in farbigem Wirrsal vorbeischwärmt. Rechts und links davon zwei große Klimtsche Landschaften aus der Attersee-Gegend. Ein hellstämmiger Buchenwald, in den von rückwärts die Morgensonne hereinscheint, mit zahllosen Streiflichtern von prickelndem Purpur und Gold. Und eine große buntblühende Wiese, scheinbarer Naturausschnitt, eigentlich aber voll angenehmen Zufalls und sprühender Willkür, wie das eben von selbst auf dem Anger und der Palette wächst. In Sigmundts reizendem Hausgärtchen, voll blinkenden Geriesels der Morgensonne auf hellem Grün und rosigen Nelkendickichten, ist ein verwandter Zug. Und Einfluß davon zeigt sich bei Friedrich König, etwa in jener hellgrünen Halde unter

hellblauem Himmel, wo der Sonnenschein so luftig spielt, während vorne ein blankes Fräulein und ein gefleckter Leopard eng zusammengeschmiegt im Grase ruhen. Es ist eine gewisse freundliche Unmöglichkeitsstimmung in diesen Szenen, die so viel an sich ganz Wahres enthalten. In einem größeren Bilde zeigt König eine Gruppe nackter Amazonen, voll rein physischer Realität, die doch in jene dünne Luft der Erdichtungen getaucht ist. In den Bildern W. F. Jägers, mit dunklen Bäumen, Schnee, Tieren, Störchen ist auch so das Wirkliche treu studiert und dennoch in eine Sphäre der Phantastik aufgerückt. Die Natur selbst ist ja voll mit solch spielendem Spuk, der sie selbst zu amüsieren scheint. Man sehe Auchentallers schwingende Kirchenglocken (zu Grado); es ist Märchen darin. Und in dem sonnig durchleuchteten Grün, mit dem weißgekleideten Mädchen, von Leo Putz, einem der blendendsten und doch wohligen Flecke der Ausstellung. Stimmung ist in allem, was die Sezession bringt; nämlich jenes Gewisse, das immer in der Wirklichkeit mit vorhanden ist, das aber nur eine Minderheit bemerkt. Auch in Friedrichs blondem Mädchenbildnis, sogar in einer hellen Stadtansicht von Jakesch und, selbstverständlich, in Krämers prächtig gesteigertem Porträt des gewesenen Unterrichtsministers Grafen Bylandt-Rheidt, das mich besonders freut, weil endlich auch ganz und nur malerische Eigenschaften offiziell möglich werden. Das Gegenteil fängt an, ungenießbar zu erscheinen. Wer hätte es vor fünf Jahren gedacht? Der junge F. v. Radler wird sich bald als ein Gleichartiger in diesen Kreis eingeordnet haben. Sein lebensgroßer Akt eines kleinen Mädchens ist eine liebevoll naive Studie, bei der man allerdings spürt, daß der Künstler noch nicht recht weiß, was er uns eigentlich malerisch sagen will.

In einem Einbau dieses Saales hat Engelhart seine neuesten Bilder vereinigt. Dort seine lebensvolle Bronzefigur, die ans Sterben denkt, hier Szenen wienerischer Lebenslust, in überquellender Farbigkeit. Das Kapitalstück der Folge ist jene so ausgiebig hingefegte Faschingsepisode aus der „Gartenbau", mit dem lebensgroßen Tänzerpaar im Vordergrunde. Die brave Köchin im grellgrünen Atlaskleid und dito Stiefletten, schier ballettmäßig kurz geschürzt und im strotzendsten Décolleté von rückwärts gesehen, ist eine Prachtleistung. Das schwitzende Rot ihrer überquellenden Reize steht zum knallenden Grün ihrer Toilette in einem schon fast illegitimen und doch natürlichen Verhältnis. Und der dunkle Tänzer, der ihr als Folie dient und sie mit seinem schwarzrasierten Kinn so galant überschattet, hat so etwas merkwürdig „Enteres" im Leibe, das man nur in Wien zu schätzen weiß. Das Wiener Volksleben hat selten einen so durchgreifenden Maler gehabt wie Engelhart. Ein anderes großes Bild, von der Straße, hat im Vordergrunde zwei stadtbekannte Blumenmädchen, die wir alle seit Jahren haben so ins Enorme und Kugelrunde sich auswachsen sehen. Diese Arrondissements von Weiblichkeit, in landläufigem bedrucktem Kattun, mit den buntscheckigen Blumenetalagen, die sie angehängt tragen, förmlichen Blumenbalkonen, die ihre Fassaden schmücken, sind ungeheuer echt

gegeben. Ein graulicher Freiluftton dämpft die Erscheinung, wodurch sie in der farbenstarken Nachbarschaft etwas verlieren. Eine prächtige spanische Tänzerin in Goldorangengelb trägt auch das ihre bei, die schlichten Blumenungetüme zu effacieren. Noch andere Ballszenen reihen sich an. Eine Bank voll Maskenballtypen ist ungemein unterhaltlich. Und an den vier Türpfosten seines Raumes hat Engelhart so aus dem Stegreif vier ganz reizende, gesunde Kinderporträts in Lebensgröße gemalt; seine eigenen Sprößlinge: die Lisi, die Christel, die Mariedl und den Michel. Der Junge ist in den ewigen Schwimmhosen verewigt, die auf den letzten Sommer am Wörthersee deuten dürften, und das jüngste Fräulein trägt gar die kleidsame Toilette Evas, was ihr aber in den Augen der Welt nicht schadet.

Suchen wir nun die verschiedenen Einsiedler in ihren Kabinetten auf. Bei Moll finden wir nicht weniger als siebzehn neue Bilder, die sehr appetitlich in gleichen glattbraunen Biedermeierrahmen ringsum hängen. Moll malt jetzt mit Vorliebe die freundliche Umgebung seines neuen Ateliers auf der Hohen Warte, wo Josef Hoffmann einigen Sezessionisten und ihren Freunden schmucke moderne „Heimstätten gebaut" hat. Zwar stellt gerade eines der liebenswürdigsten Bilder sein früheres Atelier in der Theresianumgasse vor, im Schnee, aus dem allerlei Grün hervorsticht. Das übrige ist von dort draußen. Man sieht den Kahlenberg im Sonnenschein, der gelbe gotische Turm der Heiligenstädter Kirche taucht öfters auf, in Mosers Garten blühen die dicken roten und gelben Tulpen. Es ist Tag oder Abend oder Morgen. Und man schaut in Hoffmannsche Interieurs mit blaugebeiztem Holze und Durchblicken aus einer Farbe in die andere, mit gescheidten Möbeln und anständigen Wandfarben. In diesen Zimmern mit ihrer Frischfarbigkeit und der malerischen Ausnützung solcher Zimmerprosa erinnert Moll noch an Gotthard Kuehl. Im Landschaftlichen ist Moll ganz er selbst, man wird seine zierliche Klaue und gepflegte Farbe immer gleich erkennen. Aber an Breite und Luftigkeit hat er entschieden gewonnen, es weht deutlich fühlbar durch seine dünnen Farbenschichten, er hat ein neues Klima, das ihn anregt. Sehr neu erscheint auch Roller. Man wußte seit Jahren, daß er mit einer Reihe von Landschaften beschäftigt war, mit einem Stück Wien, zu verschiedenen Jahres- und Tageszeiten. Nun hängen die zwölf Monatsbilder da, von seinem Atelier aus gemalt, im Hinabschauen auf den Garten der Sacré Coeur-Schwestern, mit dem Stephansdom dahinter und dem Kahlengebirge zu hinterst. Eigentlich sollte das langweilig sein, aber es ist zwölfmal neu. Im Gegenteil nützt ihm noch die Vertrautheit, mit der man von einem Bilde zum anderen übergeht. Man nimmt z. B. Anteil an den Schicksalen der kleinen weißen Figur, die im Garten steht. Man weiß gar nicht, was sie vorstellt; vielleicht die Hoffnung, oder die Zufriedenheit, oder eine Flora; einen Amor schwerlich. Aber man kümmert sich um sie, wie um ein lebendiges Wesen. Man sagt ihr Lebewohl, wenn sie im November ihren Holzmantel erhält, und begrüßt sie freudig, wenn sie im März wieder wohlbehalten aus diesem Futteral auftaucht. Der Künstler hat die Bilder recht panneauartig gehalten, ohne die Fläche durch

zu lebhaftes Relief zu beunruhigen. Der Vortrag ist frisch, sauber, die Auffassung keineswegs stilistisch, wie heute die meisten tun würden, es ist etwas von vorletzter Wiener Landschaftsschule darin, noch wie Schindlersche Zeit. In Lists Kabinett herrschen schwerere Stimmungen; Träumerei, Schwermut, Vergänglichkeit, auch in der brütenden Farbenskala. Ganz vorzüglich ist das Bild einer Mutter mit ihrem Baby. Sie trägt ein rotes Kleid mit schwarzen Samtstreifen, das Kind ist in Weiß, mit stark blauem Stich. Ein schöner weicher Dämmerungston umhüllt alles. Das große Bild: „Der Tod und das Mädchen" (er als geharnischter Ritter, sie nackt, die Szene eine blühende Frühlingslandschaft) ist ein träumerischer romantischer Akkord, in den Münchner Echos hineinklingen. Noch andere Farbenträumereien folgen, auch ein sehr hübsches Damenporträt und eine blaue Landschaft von Theben (nicht in Ägypten, sondern an der Donau) in origineller Auffassung. Melancholische Stimmungen herrschen auch bei Stöhr vor. Er ist am besten, wo er eine gewisse, ihm eigene mäuschenstille und mausgraue Dämmerlaune fixieren kann. So in dem Bilde mit den zwei in den Abend hinaussinnenden Schattengestalten. In einem großen Winterbilde aus der Wochein, das viel Gutes hat, klingt mir doch zu hörbar etwas Segantinisches an, immerhin ohne Strichelei. In dieser Hinsicht ist das große violettduftige Stück eigenartiger, bei übrigens etwas unfrischer Malweise. Auch bei Kurzweil, der aus seiner zweiten Heimat Concarneau recht frische, gut abgeschnittene Hafenbildchen gebracht hat, gefallen mir ein paar schattige Interieurs, mit seiner Frau als Staffage, eigentlich am besten. Ein anderer Landschafter von Talent, Tichy, erinnert mit einer Felderlandschaft am Chiemsee und anderem schon leise an Van Gogh. Er nimmt die Vibration förmlich beim Schopfe. Aber er hat viel Fesselndes und kommt vorwärts. Sehr hübsch ist die Winterlandschaft, wo Nikolo und Krampus im Schnee dem Dorfe zuhumpeln, um ihre Pflicht zu tun. Reizend ein blondes Kinderköpfchen. In Nowaks Stübchen herrscht pleinstes Pleinair und allerlei hübscher Farbenspuk, mit grünen und gelben Himmeln, und Geflimmer von Rosa und Perlgrau. Ein abendliches Meer mit goldgelben Kräuselwellen fällt besonders auf.

Zu den originellsten Kabinetten gehört das von Jettmar. Kirschrote Wände mit weißer Einfassung und nur ein mäßig großes Bild an jeder Wand. Aber was für eines. Szenen aus den Kämpfen des Urmenschen mit dem Urvieh. Vorsintflutlich wie die Möglichkeit. Die Urmenschen sind allerdings etwas rosig und porzellanig ausgefallen, der Künstler bedurfte offenbar dieser Frischgewaschenheit als Gegensatz zu den dunklen Massen seiner Protosaurier und Paläozerosse. Man muß ihnen schon wirklich solche Namen andichten, denn sie haben eine ganz vertrackte Phantastik. Warum sollte z. B. jenes blaue Ungetüm, von dem vielleicht unsere delftblauen Porzellanmöpse abstammen, nicht Azurosaurus heißen? Oder dieser sezessionsgrüne Lindwurm mit rosenfarbenen Euterreihen Modernodaktylus? Es sind schauerlich spaßige Bilder. Einem mit lebensgefährlichen blauen Schlangen geht man lieber aus dem Wege. Gemütlicher geht

es bei Orlik her. Das sind seine grünen Hausgärtchen, mit frischen Fräuleins darin, und seine geschmackigen Biedermeiereien, mit Damen in bunten Schals oder Herren in Pepitahosen. Dazu ein bißchen Japan und hie und da eine seiner soignierten Radierungen (Max Klinger, Direktor Mahler). Es ist wohnlich in seinen vier Pfählen. Bei Schmutzer, dem Meister der Radiernadel, fesselt vor allem jene monumentale Radierung (eine Platte von 1 Meter 50 Zentimeter Breite), auf der er das Joachimquartett darstellt. Natürlich mit mächtigem Strich und starken Schwarzweiß-Kontrasten. Er liebt jetzt ungeheure Platten; eine Reiterin hat er einmal so dargestellt. Auch die Porträtstudie zum geigenden Joachim ist vortrefflich. Bei Andri konnte ich bei meinem Besuch noch nicht vorkommen; er soll unter anderem Schnitzereien haben von jener Drolligkeit, die nur sein Schnitzmesser hat. Schließlich ist der neue Mann zu nennen, Franz Metzner, der den besten Entwurf für das Kaiserin Elisabeth-Denkmal gemacht hat. Er hat gleichfalls sein Kabinett und wird bald auch sein Atelier in Wien haben. Er gehört hieher, und zwar in die Sezession. Er ist in Wscherau (Böhmen) 1873 geboren und hat sich in München gebildet, möglichst abseits der Akademie. Seit sechs Jahren lebt er in Berlin, wo er auch viel Architektonisches gearbeitet hat. Doch hat er entschieden Bildhauerblut, wie er denn den Marmor eigenhändig bearbeitet. Man sieht es dem Kopfe einer alten Dame in seiner Stube ordentlich an, daß er so ohne Zwischenhände gleich nach der Natur in Marmor geschaffen ist. Jedes Detail hat Sinn, alles ist begriffen. Metzner hat in der Tat schon seinen eigenen Stil, von einer gewissen Großlinigkeit und Großflächigkeit, deren feine Kurven nach dem Glanz des Materials verlangen. Er hat auch seine eigene Gebärde, oft von einer gewissen starrenden Unheimlichkeit. Unter den jüngeren Münchnern hat er einen oder zwei Verwandte; z. B. Hahn, der aber zu stark dem Brüsseler Viktor Rousseau nachempfindet. Seine Tendenz zum Einfachen führt ihn mitunter zu einer Art Formel, die sehr einleuchtet. Man sehe etwa die Statuette eines kauernden Mädchens, die schon an die fünfzigmal verkauft worden ist. Es gibt nichts Einfacheres. An der kleinen Leda und dem reizenden, tief im Kissen schlafenden Kinderköpfchen (beides Marmor), auch an den interessanten vergoldeten Reliefchen für ein Musikzimmer, die in Komposition und Flächenperspektive viel Reiz entwickeln, sieht man ihn im kleinen. Das große Relief in drei Stücken, für ein Grabdenkmal in Harzburg (seither in Bronze nachbestellt), hat das Motiv: Kampf, Glaube, Friede. Oder: Schicksal, Trost, Tod. Der Mann, dem das Weib entrissen; der Schmerz der Kreatur, die sich an die Brust des Heilands flüchtet — er hat immer einen Arm frei, sie an sich zu schließen —; dann die Ruhe. Es ist Weihe in diesen Darstellungen, die bloß mit plastischen Mitteln wirken. Auch bauliche Entwürfe sind ausgestellt. Ein Grabdenkmal in der Gestalt einer gebauten Sphinx, deren Fittiche zwei große Nischen bilden, ist ein überraschender Gedanke. Ein dorischer Säulentempel von freier Gestalt ist Konkurrenzarbeit für eine Verbrennungshalle in Bremen.

Im Ver Sacrum-Zimmer ist allerlei hübsche Graphik beisammen, für die mir bereits der Raum ausgegangen ist. Darunter zwei große Gemälde, interessante Landschaften von Baron M y r b a c h. Die eine, aus den Granitbrüchen von Mauthausen, ist in hellen Sonnenfarben als große Lichtszene gegeben und wirkt, obgleich eigentlich doch diskret, wie ein Beleuchtungskörper. Die zierlichen Phantasieblätter von R e i c h e l erinnern an den Stifter des Reichel-Preises, dessen Nachkomme der Künstler ist. Sehr fein sind die Probedrucke O r l i k s: Porträts von Mitgliedern der Sezession, oft mit wenigen Strichen und Punkten erhascht. Die getunkten Buntpapiere von S t o l b a sind sehr amüsant zu sehen; manche könnten nicht effektvoller komponiert sein. In diesem Raume stehen zwei sehr bemerkenswerte helle Schränke von M o s e r, in den einfachsten kubischen Formen, aber appetitlich im Material und klappend wie Alt-Japan. Auch von Leopold B a u e r, dessen Möbel nachgerade berühmt werden, und von H o l z i n g e r sieht man in den Kabinetten solchen Hausrat. Alles kommt vom Biedermeier her, aber es hat viel anderweitiges Erlebnis im Leibe.

(2. April 1903.)

Die moderne Galerie.

„Moderne Galerie" steht in Goldbuchstaben über der linken Türe des unteren Belvederes, an der Gartenseite, zu lesen. Es ist also wahr geworden, der Wiener Luxembourg ist kein Traum mehr, den man alle Jahre einmal träumt, um ihn wieder einmal geträumt zu haben. In diesen nächsten Tagen wird die Wiener moderne Galerie eröffnet werden, in aller Einstweiligkeit freilich, als ein sogenanntes Provisorium, aber wer sollte sich nicht freuen, daß man wenigstens so weit hält? Noch hängt die Wetterwolke in der Luft, über der Stelle, wo das eigene Haus dieser Galerie stehen soll. Das Duell der Hausmodelle ist noch auszufechten. Wir haben freilich das starke Gefühl, daß bei dieser leibhaftigen Gegenüberstellung nur der Wagnersche Entwurf siegen kann. Es wäre auch zu drastisch, für eine moderne Galerie einen unmodernen Galeriebau zu errichten. Auch über den Stoff der neugebildeten Sammlung wird jedenfalls noch zu reden sein. Was da hineingehört und nicht hineingehört. Wir glauben z. B. nicht, daß jenes kostbare Geschenk der Viennensia-Sammlung, von dem wir selbst nicht am wenigsten entzückt waren, en bloc gerade in dieses Museum hineinpaßt. Es ist doch zu viel rein lokales Interesse dabei. In Paris würde es niemandem einfallen, ein Stück Musée Carnavalet im Luxembourg unterzubringen. Zerreißen aber soll man ein so ansehnliches und sogar organisches Sammelwerk auch nicht. Übrigens wird man ja bald mit dem Platz sparen müssen, genau wie im Luxembourg, wo die remaniements und aménagements nicht aufhören und der lebendig nachwachsende Vorrat den Pflegern alle paar Jahre über den Kopf wächst.

Für den Unterrichtsminister Ritter v. H a r t e l wird es jeden-

falls ein sonniger Tag sein, an dem das Museum eröffnet wird. Haben auch die früheren Unterrichtsminister, schon seit Stremayr, mit einer gewissen Regelmäßigkeit Ankäufe gemacht, so ist doch erst unter der jetzigen Kunstverwaltung Plan in das Ganze gekommen. Die Galerie steht seit einigen Jahren in aller Form auf der Tagesordnung und die Männer des Ressorts haben es an Konsequenz des Interesses nicht fehlen lassen. Auch die Kunstfreunde sind neu erwärmt. Die kostbaren Bilder, die der regierende Fürst Liechtenstein von Zeit zu Zeit mit seltener Großherzigkeit der akademischen Galerie schenkte, waren dem Sinne nach eigentlich schon der modernen Galerie gewidmet und sind auch mit Recht herübergenommen worden. (Der schöne Andreas Achenbach, Alma Tademas prächtige Frédégonde usf.) Wir haben zwar keinen Verein der „Amis du Louvre", der sich solches Schenken zur Lebensaufgabe macht und der auch in Berlin sein Seitenstück hat, aber es wird gewiß einer gegründet werden.*) Die Sezession gibt, im Verhältnis zu ihren Mitteln, ein sehr gesundes Beispiel. Einstweilen handeln vornehm denkende Kunstfreunde auf eigene Faust. Graf Lanckoronski hat erst kürzlich ein willkommenes Scherflein beigetragen, und die ungewöhnliche Spende des Architekten Hummel in Triest (der auch die beiden Mediz auf seine Kosten nach Italien sandte), Klingers „Urteil des Paris", das den „Christus im Olymp" nach sich zog, ist einfach denkwürdig. Man muß übrigens gestehen, daß die Erwerbungen der Regierung diese letzten Jahre her im allgemeinen sehr glücklich sind. Die Gesichtspunkte sind doch künstlerischer geworden und mancher Moment, den zu verpassen schade wäre, wird jetzt nicht mehr verpaßt. Hoffentlich wird auch hier mit dem Sammeln die Lust am Sammeln sich so steigern, daß sie selbst gewisse Widerstände des Säckels zu überwinden vermag.

Und so betreten wir nun, durch eine Zeile des Ministerialrates R. v. Wiener eingeführt, die lange Zimmerflucht des unteren Belvederes, die dem Wiener so viele Jahrzehnte lang ein Schloß Ambras gewesen. Es wandelt sich schön durch diese Säle und Kabinette, deren etliche Meisterwerke damaliger Dekorationskunst sind. Das Barock Prinz Eugens steht hier in seiner vollen Blüte. Die Säle sind durch Scherwände in Kojen eingeteilt, die nach Möglichkeit gleichgestimmte Bilder enthalten. So ist es ein ernstes Zimmer, in dem die großen Bilder der beiden Mediz ihre starken Flecke machen, die mit kleineren, aber wuchtigen von Germela, O'Lynch und Hänisch zusammenstimmen. Dagegen hängt Uprkas farbenfröhliche Bauernmadonna in einem lustigen Zimmer, mit anderen sonnigen Sachen von Golz, Darnaut, L. F. Graf, Sigmundt, Nowak, auch Hörmanns „Znaim im Schnee" ist keineswegs traurig.

Ein weißes Zimmer kann man das nennen, wo Segantinis „böse Mütter" hängen, neben den gleichfalls erworbenen großen Kreidezeichnungen zu seinem gewaltigen Triptychon. Da sind noch Galléns

*) Übrigens kommt aus Paris soeben die Nachricht, daß nun auch eine Gesellschaft der „Amis du Luxembourg" entstanden ist.

blausonniger Schnee, Monets Koch in seinem Küchenweiß und zwei helle Landschaften Klimts. Es ist dies das Zimmer rechts vom Eingange. Rechtshin liegt das Ausland, links das Inland. Das zweite Zimmer rechts ist das wuchtige. Böcklins Tritonenfamilie gibt den Ton an. Zuloagas Schwärze (jener spanische Dichter), Kalckreuths Energie, Kuehls altersdunkler Saal im Danziger Artushof, dazu der saftige Rückenakt Herterichs und etwas Uhde. Der dritte Raum ist ein prächtiger Saal mit buntem Marmorgesimse, über dem sich die ganze Decke in eine reiche gemalte Architektur auflöst. In diesem Raume steht nur Klingers „Urteil des Paris", die große Novität für Wien. Und der anstoßende Raum ist der herrliche Prunksaal, spiegelnd von rotem Marmor, mit Trophäen und Putten und zwei reizenden Kaminreliefs von Donner, alles in weißem Marmor, und einem farbenreichen Deckenfresko in der Luft. In diesem Marmorsaal steht wandgroß aufgebaut Klingers „Christus im Olymp". Der Künstler war in den letzten Tagen in Wien und hat beide große Bilder noch eigens zurechtgestimmt. Ein so fürstliches Provisorium können sich diese Kunstwerke wohl gefallen lassen; es ist eine neue künstlerische Pikanterie dabei.

Das „Urteil des Paris" ist ein wichtiges Bild in der deutschen Kunstgeschichte. Die erste große Tat Klingers in der Richtung eines Gesamtkunstwerkes aller bildenden Künste. Eine gebaute Wand, in plastischem Rahmen, mit malerischen Flächen, gedacht als Saalwand, unter künstlerischer Zustimmung des ganzen Raumes. Er malte das Bild im Winter 1886, und zwar, weil es in ganz Berlin kein so großes Atelier gab, im bitterkalten, ofenlosen Kunstausstellungsgebäude, mit erstarrenden Fingern. Es ist Öl und Tempera angewendet. Das bahnbrechende Werk reizte das Publikum zu Haß und Bewunderung; in Dresden sollte es angekauft werden, aber der Zopf bäumte sich mächtig gen Himmel und es fiel durch. Die Szene ist märchenschön. Von hochmythologischer Stimmung, wie nur Böcklin und Klinger sie haben, und zwar aus unseren heutigen Begreiflichkeiten heraus. Paris sitzt auf dem Dache seines königlichen Vaterhauses. Schon dieser Palast ist märchenhaft. Dunkelblaue reich geäderte Säulen tragen mächtiges Gebälk aus gleichem Stoffe. Auf diesem ruht das flache Dach, eine Terrasse von ganz wundervoll zarter Mosaizierung. Hier oben weht echt klassische Luft. Die Figuren sind in sie hineingehoben, wie auf einer Götterbühne, und heben sich von den Helligkeiten der Landschaft, der Bergmassen rechts und des Haines links, als wirkliche Körper in ihren Körperfarben ab. Paris ist ein Knabe, der sich in der ganzen Sache köstlich naiv verhält. Hinter ihm aber steht Hermes, der wissende Jüngling, einer der schönsten männlichen Rückenakte, die es gibt. Er hat kurzes rotes Haar und wendet das Antlitz den Göttinnen zu, so daß er uns sein edles Profil schenkt. Und nun die Göttinnen. Sie bilden keine der landläufigen Gruppen, die immer an die Herkömmlichkeit der drei Grazien erinnern. Sie sind in Zwischenräumen hintereinander aufgestellt, einzeln, die Breite des Raumes gliedernd. Die vorderste, links, ist Juno. Man erkennt schon den nämlichen brünetten Typus, mit eng anliegender Haartracht und

stolzer Hoheit des Ausdrucks, wie in „Christus im Olymp“. Sie ist eine schlanke Profilgestalt, die beiden Arme in eigentümlichem Skurz ausgestreckt, im Sinne von: „Da bin ich, schau!“ Siegesbewußtsein im höchsten Grade. Die nächste Gestalt ist Athena, eine Blonde mit üppigem Goldhaar. Von vorne gesehen, die untere Körperhälfte noch von bronzebraunem Gewand verhüllt, hebt sie mit beiden Armen beiderseits die schwere Fülle ihrer Haarflechten hoch. Die letzte Gestalt rechts, wieder im Profil, ist Venus. Sie hat ein dunkel weinrotes Gewand umgeschlagen, das sie vorne über die Brust emporhebt, mit Händen, die zugleich einen Blumenstrauß von sprühender Buntheit halten. Ihr blendender Teint hebt sich von dem schwarzen, dicht geordneten Haar ab und die straffen Falten des Gewandes geben der ganzen Rückseite entlang eine vielfach gebrochene dunkle Linie von unvergleichlichem Reiz.*) Überhaupt ist jede einzelne Figur in jeder Modulation der Linie von merkwürdiger Eigenheit. Klingersche Formempfindung in ihrer ersten, vollbewußten Reife. Auch die Farben des Nackten sind sehr eigen. Matte, in dunkelgelblichen Tonungen nur leicht bewegte Freilichtfarben, die als einheitliche Silhouetten wirken. Diese große Szene ist nun von einem Rahmenwerk aus dünnen Leistengebilden, teils dunkel, teils vergoldet, umzogen. Das innere Leistenviereck umschreibt die Hauptszene und läßt beiderseits Raum für schmale Seitenszenen. In der rechtsseitigen sieht man eine weibliche Büste auf buntem Marmorsockel, in den Naturfarben, mit schwarzem Haar, der Büstenabschnitt blutrot gefärbt. In der linksseitigen steht Jüngling Amor, auf den Bogen gestützt, mit breiten schneeweißen Schwingen, und betrachtet die verhängnisvolle Szene. Hinter ihm, dunkel abgehoben, steigt ein rätselhaftes Gebilde auf, das die meisten Beschauer für einen gebäumten Delphin halten, ohne aber das über ihm grinsende schlangenhaarige Medusenhaupt erklären zu können. Die Sache verhält sich anders. Der breite plastische Sockel des Bildes, aus Gips, aber mit majolikaartig wirkenden Farben bemalt, hat drei symbolische Reliefdarstellungen, die sich auf den Apfel der Zwietracht beziehen. An der rechten Ecke ist eine ganz meisterhafte, temperamentvolle Darstellung. Ein Kraftwesen mit titanischen Armen zerdrückt mit der Faust den Kopf einer Hydra, diese aber reckt nur desto riesenhafter den anderen Hals, mit dem anderen Kopfe, in die oberen lichten Regionen auf. Und diese Fortsetzung des Ungetüms ist nicht mehr plastischer Rahmenbestandteil, sondern in das Bild hineingemalt. Der Einfall eines echten Gesamtkünstlers, wie die Barockzeit sie kannte.**) Der gewaltige Reliefkopf in der Mitte des Sockels stellt die Zwietracht dar, deren Schlangen sich gefährlich knoten. Und an der linken Ecke grinst ein Satyrkopf, dem die ganze lebensgefährliche Geschichte nur Spaß macht. Das wundersame Werk wird ohne Zweifel unsere Kunstfreunde stark beschäftigen. Sie werden

*) Das Modell war das seiner „Salome“.

**) Auch diese, von L. Brieger-Wasservogel in seinem Klingerbuch gegebene Erklärung stimmt nicht ganz. Eine Anfrage bei Klinger selbst, der ja seine Rätsel nicht gern mit Worten lösen hilft, ergab nur Ausweichendes, dessen Sinn darauf hinausläuft: „Ich habe dort gerade so etwas Dunkles gebraucht“.

sich beglückwünschen, daß Wien zwei solche Hauptwerke Klingers besitzt und dadurch ein moderner Kunstmittelpunkt geworden ist, den jeder Kunstkenner oder Kunststudent aufsuchen muß. Und zu denken, daß wir auch den Beethoven hätten haben können, förmlich umsonst, und ihn nicht genommen haben!

Wir wenden uns nun zurück und durchschreiten die Räume linkerhand des Vestibüls. Nach den Räumen von Mediz und Uprka, wo noch an den Fensterpfeilern die in den letzten Jahren erworbenen Handzeichnungen westlicher Meister (auch Feuerbachs) auffallen, betreten wir den großen, sechsfenstrigen, reich mit Grotesken ausgemalten Ecksalon. Er ist durch Einbauten in drei Schiffe gegliedert. In dem mittleren, das auf ein Fenster zugeht, hängt Horowitz' treffliches Kaiserporträt und an den Wänden sieht man nichts als Rudolf Alt. Es ist das Alt-Zimmer, in dem aber wohl nicht alles Raum finden wird, was die Galerie von dem Meister besitzt, denn auch die akademische Sammlung hat ihren Bestand hieher abgegeben, sogar die große Szene der Eröffnung des Akademiegebäudes. Die älteste Jahreszahl, die wir ablesen konnten, ist 1829 (Salzburg). Wir haben 25 Nummern Alt gezählt. Weiterhin reiht sich nun all das Bunte auf, was die Wiener Ausstellungen der letzten Jahre an einheimischem Fortschritt in moderner Richtung ergeben haben. Es ist da wirklich viel Talent und Befreiung beisammen. Auf Namen können wir verzichten, die Tatsachen sind dem Leser noch erinnerlich. Einzelnes dürfte weniger bekannt sein, z. B. Klimts Porträt Lewinskys in der Rolle des Carlos (Clavigo). Auch Ausländer sind eingesprengt: Walter Crane, Luigi Loir, Hahns marmorne Judith, Rodins Rochefort-Büste in Gips. Dann folgt wieder ein Prachtsaal in rotem Marmor, dessen weitgespannte Voluten eine wimmelnde Welt von weißem Stuckrelief aufnehmen. In dem reichen Marmorfußboden scheint sie sich noch überdies abzuspiegeln. In diesem Saale geht der Gang der Malerei kräftig weiter. Die Stimmungen und Kolorismen entfalten sich: Schindler und die Stimmungslandschafter, Pettenkofen, Müller und die anderen Sonnenmaler. Dazwischen Ausländer, wie Achenbach, Courbet. Immer weiter zurück greift die Malerei. Die Schönfarbigkeit Amerlings blüht wieder auf. Schwind, Führich, Schnorr v. Carolsfeld, aber auch Danhauser. Es vormärzelt, die damalige Moderne ruft sich in Erinnerung. Der nächste Raum ist das berühmte Goldkabinett. Wie im Palais der Himmelpfortgasse, hat Prinz Eugen sich auch hier so ein strahlendes Privatissimum erbauen lassen. Das Rokoko meldet sich mit Macht. Das Kabinett weist übrigens schon gewisse Lücken der Ausstattung auf. Es war ein guter Gedanke, in dieser goldenen Welt Makart einzuquartieren. Seine „fünf Sinne" reihen sich kulissenartig auf und über ihnen schwebt die Pracht des Ötzeltschen Deckengemäldes. Eine große Plafondskizze, ein großer Entwurf für einen Theatervorhang, die farbenglühende, golddurchschimmerte Bildwand der „modernen Amoretten" schließen sich an. Es sieht aus wie in einem Makartschen Atelier. Auch Alma Tademas „Frédégonde" hat man hier hereingestellt und dieses Hauptstück des Künstlers macht

seine Wirkung. In dem anstoßenden Kabinett aber hat man lauter Waldmüller aufgehängt, zwanzig Bilder, darunter manche seiner köstlichsten Arbeiten, namentlich jene meisterhaften großen und kleinen Frauenporträts, zum Teil aus seiner Familie. Und dazwischen als Kapitalstück die „Klostersuppe". Und den „Nikolo", und die große Prozession. und Genrebilder und Landschaftsstudien, südliche Pflanzenstudien aus früherer Zeit. Es ist ein schöner Grundstock für eine noch viel umfassendere Waldmüller-Sammlung, die sich hoffentlich mit der Zeit zusammenfinden wird. Der Erfolg, den gewiß schon dieses Interim bei den Wienern haben wird, dürfte den Patriotismus des Privatbesitzes wecken. Die Wiener Sir Richard Wallace, Dutuit und Thomy Thiéry haben nun den schönsten Anlaß, sich mit dauerndem Ruhm zu bedecken.

(11. April 1903.)

Vom Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum.

Die Modelle.

Zum Kampf der Pläne und Modelle zog gestern der Gemeinderat, zogen geladene Gäste, Kunstfreunde, Berichterstatter, beinahe auch Ambulanzen, denn der Streit der Meinungen war härter als je. Voriges Jahr, als gezeichnete Grundrisse und Durchschnitte die ungeübten Augen verwirrten, hatte man geglaubt, plastische Modelle würden die Leute sofort sehen lehren und leitete flugs einen Wettbewerb der Modelle ein. Aber wenn man gestern angesichts dieser handgreiflichen Objekte verschiedene Herren reden hörte, traute man seinen Ohren nicht, daß so viele ihren Augen nicht zu trauen wagten. Da stand ja nun das Schachnersche Projekt, die Karlskirche in der verhängnisvollen Zwickmühle zwischen jenen beiden riesigen Baublöcken, dem Polytechnikum und dem geplanten Stadtmuseum. Das Polytechnikum, dessen neuen Oberstock seinerzeit jedermann als erdrückend für den feingegliederten Organismus der Kirche erklärt hatte, erscheint förmlich harmlos gegen den kolossalen Würfel des Schachnerschen Museums, das, breiter als die ganze Kirche, mit seiner ungeheuren Kuppel bis über den Kuppelansatz der Kirche emporschwillt. Trotz dieser Augenfälligkeit sind noch nicht alle überzeugt, ja es gibt Falschseher, die behaupten, Schachner müsse sich geirrt und den Maßstab des Kirchenmodells zu klein genommen haben. Nun, mit diesen Virtuosen des Augenmaßes ist nicht zu rechten. Glücklicherweise sehen gerade die maßgebenden Personen richtiger und haben erkannt, daß die Kirche tatsächlich vom Museum erdrückt wird. Schade, daß die beiden Streitschriften des Gemeinderates Prof. Josef Sturm (die zweite ist die Widerlegung einer Schachnerschen „Abwehr") nur für privaten Umlauf gedruckt wurden. Da ist das ganze Sündenregister Schachners mit ziffermäßiger Genauigkeit aufgestellt. Auch die berühmten Säulenmaße des Portikus fehlen nicht. Die Schachnerschen Säulen samt Postamenten sind 13·10 *m* hoch und 1·32 *m* dick, die der Karlskirche nur 9·85 *m* hoch und 0·95 *m* dick. Der Giebel

des Kirchenportikus ist 17·50 *m* hoch, der des Museumsportikus 27·70 *m*. Der Giebel des Museums ragt also um mehr als ein dreistockhohes Haus höher auf als der der Kirche, denn — wie Prof. Sturm drastisch feststellt — das dreistöckige Fruhwirthsche Haus, das der Karlskirche angebaut ist, mißt nur 9·60 *m*. Auf diesen Sachverhalt haben auch wir schon angesichts der Zeichnungen hingewiesen, jetzt aber steht das alles mit der Deutlichkeit von geballten Fäusten vor Augen. Und in dieser Massigkeit entwickelt sich das dreiteilige Gebäude weiter. Der Kaiserpavillon links (wieder mit einer Kuppel) ist ein dicker, turmartiger Sonderbau. Die Überbrückung der Straße (wieder mit einer Kuppel) ist eine Seufzerbrücke, immerhin weniger schwer, als der wuchtige tunnelartige Rundbogen der anderen Straßenüberbrückung. Schließlich hat die abgeschnittene Ecke des rechtshin folgenden modernen Museums einen schweren Portalbau von gekuppelten Säulen, mit Gebälk und Plastik, zwischen die noch ein komplettes Säulentor eingeordnet ist. Alles die wuchtigste, mit Pilastern und Säulen gepanzerte Spätrenaissance, oder vielmehr Zuspätrenaissance, denn man begreift nicht, daß man so Längstvergangenes in die Zukunft hineinbauen soll. Es ist eine ganze Sammlung von entlehnten Schulelementen in ganz willkürlicher Zusammenstellung.

Tritt man dagegen vor den Wagnerschen Entwurf, so hat man vor allem den Eindruck des richtigen Verhältnisses. Seine zweistöckigen Bauten unterordnen sich als Masse und Form, sie konkurrieren überhaupt nicht mit der Kirche. Sie wirken nicht durch Säulen, Giebel und Kuppeln, sondern durch andere Formen, und nicht als Steinarchitektur, sondern als Marmor, Aluminium und Gold. Darum hat Otto Wagner auch für die Ausführung seines Modells Materialien gewählt, welche die beabsichtigte Farbenwirkung abschätzen lassen, nämlich Zelluloid, Aluminium und vergoldete Bronze. In der äußerst sorgfältigen Bearbeitung dieser Stoffe macht das Modell den Eindruck eines Bijous. Selbstverständlich kommen die Gegner wieder mit den alten Späßen vom „Vogelhäusl“, „Sprießelstil“ u. dgl. Manche beunruhigen sich darüber, was man nach hundert Jahren zu solchem Bauwerk sagen werde, ohne sich zu fragen, was man bereits nach zehn Jahren zu dem Schachnerschen, schon jetzt antiquierten Bau sagen würde. Nun, der Wagnersche Stil ist nicht mehr aufzuhalten, er hat längst seinen Siegeszug durch Europa angetreten. Wir sagen absichtlich: sein Stil, denn gegen seine Ideen wehren sich ja selbst seine Feinde kaum mehr. Mit Überraschung sahen wir vor einigen Monaten selbst in Konstantinopel, in der grande rue de Péra, das hochragende Marmorhaus des Porzellanhändlers H. Decugis im entschlossensten Wagner-Stil prangen. Wenn bei uns viele Leute noch immer das Metall an Bauten nicht vertragen wollen oder gegen vergoldete Bronze eifern, so scheinen sie nicht zu wissen, daß die antiken Tempel von Metallschmuck strotzten und sogar aus der Kriegsbeute mit Reihen vergoldeter Schilde (Parthenon) und anderen metallenen Kostbarkeiten behängt wurden. Zahllose Löcher in den Quadern bezeichnen noch jetzt die Stellen, wo sie angebracht waren. In unserer Zeit aber, wo die Eisenkonstruktion unabweislich den Steinbau durchsetzt und zum Teil ersetzt, ist dieses

Sträuben vollends widersinnig. Allenfalls wäre in Betracht zu ziehen, daß die jetzige blinkende Neuheit durch die Jahre und ihre Witterungen harmonisch abgedämpft würde. Der Außenbau Wagners ist voll anmutiger Erfindung und geschmackvoller Besonderheit. Sein Kaiserpavillon mit der anstoßenden Brücke, die sich so luftig über die Straße schwingt, gehört zu den Perlen moderner Baukunst. Diese Bildungen im einzelnen zu durchmustern, ist ein Genuß. Und dabei sind sie so gänzlich aus der Natur des Materials und der Technik der Bearbeitung hervorgegangen. Wir wollen hier nicht nochmals auf alle die konstruktiven und zierenden Details eingehen — man sehe etwa die reizenden Eckloggien im oberen Stockwerk mit ihren durchbrochenen goldenen Kuppelchen, die aber nicht über den Dachfirst emporsteigen. (Die Dachbildung der modernen Galerie ist weniger gelungen.) Nur auf die Vornehmheit der Verhältnisse sei hier mit Nachdruck hingewiesen. Das viel mißverstandene Schlagwort „monumental“ paßt hier besser, als manche meinen, denn monumental ist eigentlich nur das, was ein Monument der Empfindungsweise einer Zeit ist. Und die rückschauende Zukunft wird diese Dinge in diesem Sinne monumental finden. Der epigonische Teil unserer Zeitgenossen hält freilich noch immer bloß das für monumental, was in Lübkes veralteten Lehrbüchern als Fig. 47 oder 158 vorkommt.

Der Zweikampf der Modelle ist natürlich das Gemeinverständliche an der jetzigen Ausstellung. Die Menge kann sich da mühelos im Stereometrischen ergehen. Noch interessanter sind aber eigentlich die beigefügten Pläne. Man werfe einen Blick auf den einzigen von Otto Wagner ausgestellten Plan. Man hat den Eindruck, als sähe man ein wohlgeordnetes Gehirn. Alles einfach, klar, bestimmt, nichts Verzwicktes, Verworrenes. Der unsymmetrische Bauplatz geniert den Künstler gar nicht, er zeichnet die Hauptorgane im Innern seines Baues doch normal und selbstverständlich ein, sein Haus hat das Herz auf dem rechten Flecke. Wie anders auf den halbdutzend Plänen Schachners. Sie sind seit einem Jahre in der allgemeinen Raumverfügung um nichts besser geworden. Das plötzliche Umknicken der Achse gleich nach dem Eintritt ist das nämliche. Der Eintretende muß den Eindruck haben, als weiche das Gebäude ihm aus. Alles weicht ihm darin aus. Die Treppe entwischt regelmäßig nach links, sowohl die des Haupthofes als die des Kaiserpavillons. Der Besucher muß immer wieder abschwenken und dann denselben Weg zurückmachen. Auffallende Mißbildungen sind gewisse ganz unregelmäßige Raumwinkel, verzettelter Raum, der verloren geht oder als „Durchgang“ benützt wird. Die Formen dieser Durchgänge sind meist ganz absonderlich. Ein selbst Laien auffallendes Detail des Planes ist ein dreieckiges (!) Dienerzimmer, an der Hauptfassade (!). Dabei ist die praktische Verwendbarkeit des Baues fast Null. Schade, daß wir hier nicht all die Fehler aufzählen können, die in den Broschüren Professor Sturms unwiderleglich nachgewiesen sind. So ist der Hauptsaal des Zwischengeschosses, bei 19·30 *m* Länge und 11·30 *m* Tiefe, nur 4·50 *m* hoch, und dieser große, aber kajütenhaft niedrige Saal ist bloß durch drei niedrige, 2—2·70 *m* breite Fenster erleuchtet, was etwa einem „gut

belichteten Kellerlokale“ gleich kommt, aber zu musealen Zwecken unbrauchbar ist. Überhaupt sind Licht, Luft, Oberlichtkonstruktionen, Wasserablauf usw. überaus mangelhaft und Schachners „Abwehr“ hat für ihn die Sache nur noch schlechter gemacht. Es kommen sogar Unzulässigkeiten vor, wie die viel zu hohen Stufen der Haupttreppe, mit 14·77 *cm*, während es heute feststeht, daß bei einem öffentlichen Gebäude 13 *cm* die größte Stufenhöhe ist, ja bei dem 1883 erbauten Wiener Rathause die Stufen der Festtreppe nur 12·7 *cm* hoch und immer noch nicht besonders bequem sind. Der Schachnersche Bau ist für Musealzwecke unbrauchbar, architektonisch aber schon als schwerer Schlag gegen die Karlskirche nicht zu verantworten. Das Unglück des Karlsplatzes wäre damit für alle Zukunft besiegelt. Wien ist ohnehin schon groß genug in seinen Besiegelungen des Unglücks schöner Plätze (Neuer Markt!). Diesmal aber handelt es sich um mehr als das Hotel Munsch. Oder sollte es Tradition werden, daß überhaupt alle Werke Fischers v. Erlach vernichtet oder lahmgelegt werden müssen? Otto Wagner hat seiner Ausstellung auch einen Regulierungsplan für den ganzen Karlsplatz einverleibt. Es ist eine ungemein geistvolle Ausgestaltung. Das moderne Museum figuriert da als eigenes Gebäude in der Gegend des Naschmarktes, denn Wagner hat keinen rechten Glauben daran, daß die moderne Galerie wirklich in dem Zubau des Stadtmuseums verbleiben werde. Auf diesem Platze kommt auch ein architektonisches Denkmal vor, als Schlußpunkt des Boulevards. Manche Betrachter dieses Regulierungsplanes benutzten die Gelegenheit, um vor der großen Erdbewegung zu erschrecken, die da mit entsprechenden Kosten zu bewerkstelligen wäre. Aber Wagner tut gar nichts dergleichen. Er erhebt das Niveau vor der Karlskirche um 50 *cm* und vertieft es gegen die Wien hin um 30 *cm*. Damit findet er, um budgetär zu sprechen, das Auslangen. Nun, diese Dinge stehen noch im weiten Felde. Einstweilen heißt es die Entscheidung zu treffen zwischen den Projekten Wagner und Schachner. Wir mögen es uns gar nicht vorstellen, daß auch diesmal über ein Projekt hinweggegriffen werden könnte, das, wie das Wagnersche, als Kunstbau und als Zweckbau gleich hoch über aller Mitbewerbung steht. Es wäre wieder einmal ein bauliches Unglück, das die nächste Generation kaum begreifen könnte.

(6. Mai 1903.)

Der Neubau der Postsparkasse.

Zwei große Säle im zweiten Stock des Postsparkassegebäudes sind jetzt mit Entwürfen für den Neubau dieses Instituts angefüllt, dem Ergebnis eines Wettbewerbes, an dem sich bedeutende Architekten beteiligt haben. Das Wort „Konkurrenz“ hat in Wien einen eigenen giftigen Sinn. Da werden Männer zu Hyänen, teils zu diagonal gestreiften, teils zu polychrom gefleckten; Künstler und Publikum spielen in der Tat alle Farben. Unwillkürlich muß man sich einer Figur erinnern, die der leider früh verstorbene Bildhauer Dürnbauer für ein

Gschnasfest im Künstlerhause geschaffen hat und die den teuflisch geflügelten „Dämon der Konkurrenz“ in Gestalt eines in temperamentvoller Blöße dasitzenden Mädchens mit den Attributen der drei bildenden Künste darstellte. An ihrer großen Zehe hing die Wage des Erfolges und diese Zehe war der verhängnisvollsten Zuckungen fähig. Wir haben uns von dem Konkurrenzkampf Wagner-Schachner noch nicht einmal erholt und wissen noch gar nicht, was nach dem aufsehenerregenden Duell der Modelle in der Frage des städtischen Museums geschehen wird. Beide Modelle sind einstweilen beiseite geschoben und man wird etwas Neues beschließen müssen, obgleich doch selbst der Schachnerpartei schließlich bange geworden ist, daß ihr Modell wohl gar siegen könnte, nicht nur über Wagner, sondern auch über... die Karlskirche. Und trotzdem hat die Parteiwut, das Justament der Fach-Clique, die persönliche Unverträglichkeit es durchgesetzt, daß, weil das Schlechtere nicht gut zu machen war, auch das Bessere ebenso schlecht gemacht werde. Hinunter mit beiden in den nämlichen Abgrund! Daß ein besseres Projekt als das Wagnersche doch nicht zu erzielen sein wird, ist klar. Nach jahrelanger Durchdenkung und Durchformung ist es schließlich auf einem Niveau der praktischen und künstlerischen Abklärung angelangt, zu dem die innerhalb unseres Gesichtskreises lebenden Baumenschen, deren Talente wir ja mit dem Zentimetermaß messen können, sich niemals aufschwingen können. Das Übergewicht Otto Wagners liegt ihnen gleichsam schon in den Gliedern.

Und nun erneut sich das Schauspiel des kriegerischen Wettkampfes. Abermals steht Otto Wagner mit dem Entwurf zu einem Staatsbauwerk erster Ordnung allen voran. Immer derselbe Mann, immer neuen Gegnern trotzend, unermüdlich, nicht niederzuringen. Eine unglaubliche Spannkraft lebt in dem „Alten“ — wie seine Jünger ihn nennen —, er ist ein Akkumulator von Energie, der nicht erschöpfbar scheint. Fünf von den eingereichten Entwürfen sind von der Jury prämiiert worden. Der eine und der andere ist nicht ohne Interesse, wenigstens als „Palast“. Professor Freiherr v. Ferstel möchte Wagner zunächst zu nennen sein, mit seinem reich gegliederten Mansarden-Palast in Quasi-Renaissance, dessen Mittelrisalit ein System von vorspringenden Pavillons bildet. Der Schaltersaal ist als flaches Kreissegment durch fast das ganze Hochparterre ausgespannt, wobei allerdings das Zirkulieren mit mancherlei Umwegen verbunden ist. Das Projekt des Freiherrn von Krauß ist modernistischer gehalten, mit Anklängen an das Früh-Empire, wie in den hohen Vasen auf den sechs Säulen des Hauptportals. Der Schaltersaal im Hofe bildet ein Halbrund. Der Entwurf von Theodor Bach hat weniger Überredungskraft. Wiederum Renaissanceformen, wie das säulengetragene Giebeldreieck, die durch drei Stockwerke reichenden Pilasterpaare, ein viereckiger Glashof für die Schalter, vorne unverhältnismäßig viel Raum auf Vestibüle und Wartehalle verwendet. Ein vierter Entwurf, von Ludwig Tremel und Eugen Fasbender, ist gleichfalls ein schwerer Renaissancebau mit drei Kuppeln, der von einem Teile des zuständigen oder nicht zuständigen Publikums merkwürdig patronisiert

wird. Man behandelt ihn gleichsam als den „Schachnerschen Entwurf“ bei dieser Konkurrenz, als das spezifisch antiwagnersche Element, das man nun einmal nicht entbehren kann. Man will auch hier rufen können: Hie Schachner! Hie Wagner! Indes ist die Ungleichheit der Chancen diesmal allzu sichtlich. Ein Blick auf den Wagnerschen Grundriß erregt sofort die Stimmung, die man kennt, wenn man den Grundriß seines Kaiser Franz Josef-Museums gesehen hat. Das ist ein Blick in den hellen, lichten Tag. Man kann nur staunen, daß bei einer so komplizierten, mit sovielen praktischen Fragen verknüpften Aufgabe eine so einfache, übersichtliche Anordnung möglich war. Wagner hat dafür einen eigenen Sinn, einen Grundrißsinn, möchte man sagen, der sogar „besseren“ Laien, die im architektonischen Partiturenlesen weniger bewandert sind, einleuchtet. Welche kleinliche Zerstückelung, welches raumwidrige Flickwerk in den meisten Grundrissen, die man rings an diesen Wänden hängen sieht, während bei Otto Wagner das Raumproblem mit der Simplizität eines Zweimalzwei dasteht.

Sein viereckiger Zentralraum von 530·78 Quadratmeter, den man durch fünf Türen betritt, ist durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe geteilt und so mit einem Blick zu überfliegen, daß man, ohne zu fragen, jeden Schalter nach seiner Überschrift selbst findet. Das Programm verlangte zwei getrennte Räume, die bei Wagner eventuell durch eine 2·50 Meter hohe Scheidewand zu erzielen sind, welche die künstlerische Gesamtwirkung nicht stört. Ein Hauptpunkt ist, daß alle Räume für den Scheckverkehr übereinander liegen und durch Aufzüge, Treppen etc. verbunden sein müssen. Dies bedingte die Anlage von sechs zu Amtszwecken verwendbaren Geschossen. Auch das Niveau zeigt interessante Verschiedenheiten; das des Haupthofes liegt 2·97 Meter über dem Trottoir, das der beiden Seitenhöfe etwa 55 Zentimeter tiefer als die Straße. In den beiden Parterres sind sämtliche Räume enthalten, die leicht zugänglich sein müssen. Unter dem Mittelhofe sind die Safes angebracht, für deren Sicherung, außer den Beaufsichtigungsgängen, die verläßlichsten Systeme verwendet sind. Und zwar liegt unter dem Tresor ein 2 Meter starker, zum Teil aus alten Pflastersteinen gebildeter Betonflöz, der selbst eine Minenlegung fast unmöglich macht. Da Stahlarmierung von Tresorwänden sich nicht bewährt hat, wird die Sicherung durch Mauern aus Granitwürfeln und Beton bewirkt, die mit alten Eisenbahnschienen durchzogen sind. Dieses System ist erfahrungsgemäß das widerstandsfähigste und „geräuschvollste“, so daß die Wächter am ehesten aufmerksam werden. Über Licht, Luft, Heizung, Reinigung, Hygiene ist natürlich mit voller Wagnerscher Strenge verfügt. Die unteren Räume erhalten ihr Licht zum Teil durch Glasprismen-Fußböden der oberen. Als Heizung ist das Warmwassersystem gewählt, das durch neue Erfindungen besonders leistungsfähig erscheint. Mit echt Wagnerscher Voraussicht ist sogar auf die Möglichkeit von Kohlenstrikes Bedacht genommen und Lagerraum für einen vollen Jahresbedarf an Kohle geschaffen. Unter den hygienischen Maßregeln seien besonders die sehr umfassenden Toiletteanlagen hervorgehoben, die es unnötig

machen, daß die Beamten ihre nassen Kleider, Schirme und Galoschen in die Amtsräume mitnehmen, deren Luft dadurch verschlechtert wird. Durch diese Maßregel wird übrigens auch wieder Arbeitsraum gewonnen. Auf Bureauverschiebungen und Erweiterungen, welche die Zeit bringen mag, ist gleichfalls Rücksicht genommen; es stehen dazu 2453 Quadratmeter Raum zur Verfügung. An konstruktiven Neuerungen fehlt es selbstverständlich nicht. Wir erwähnen beispielsweise die Dachkonstruktion ohne Beschüttung. Röhren, Leitungen, konstruktive Teile sind nirgends versteckt, sondern erfüllen offen ihre Bestimmung. In den Kellerräumen sind die Archive untergebracht, im Dachraume eine Druckerei und andere ähnliche Anlagen.

Otto Wagner hat bei seinem Entwurfe vor allem den Zweckbau im Auge gehabt, dem er das „moderne Gepräge eines Amtshauses“ zu geben hatte. Er ließ sich hierin auch durch „eine gewisse Uniformität“ nicht beirren, die mit der Vermeidung von herkömmlichen Bauphrasen und Mauerfloskeln zusammenhängt. Nach seinem eigenen Ausdruck soll sich „das ästhetische Gesetz erfüllen, daß wirkliche Baukunst nur aus dem Wesen des Objektes entstehen kann, also nie gewählte Stilformen dem entstehenden Werke oktroyiert werden dürfen“. Nirgends — sagt er — ist da „irgendeiner traditionellen Form auch nur das kleinste Opfer gebracht worden“. Trotzdem ist sein Bau auch was man „schön“ nennt. Es hat nämlich alles künstlerischen Sinn und ist mit technischer Eleganz in der Wagnerschen Formensprache ausgedrückt. Der Ziegelbau ist außen mit Granit, über diesem der Reihe nach mit Laaser Marmor und Steinzeugplatten, das Dach mit Schiefer belegt. Der Mittelbau, der die Direktionsbureaus enthält, ist durch reicheren Dekor hervorgehoben, auch der Haupteingang stark betont. Der Zentralraum ist dominierend ausgestaltet und mit einem Doppeladler gekrönt. Auch an Figurengruppen auf den Ecken des Daches fehlt es hier nicht („Verkehr“, „Sparsinn“) und die Majolikafliesen der Fassadenmitte haben als Zierformel den „Goldregen“, der auf den Wohlstand einer sparsamen Bevölkerung hinweist. Dieser reicher geschmückte Teil ist von der Ringstraße aus sichtbar und charakterisiert schon von weitem die Natur dieses öffentlichen Gebäudes. In $2^1/_2$ Jahren kann Wagner den Bau fertig haben und verbürgt dabei, daß jede Reparatur auf viele Jahre hin ausgeschlossen ist. Auch diese Dinge gehören zu den gewissen, suggestiven Merkmalen jedes Wagnerschen Baues. Er hat die Sachen so in seiner Hand, daß er ihnen befehlen und sich für sie verbürgen kann. Es ist gewiß ein tröstlicher Gedanke, daß diesmal wenigstens alle Elemente dem Meister günstig sind und man sich mit Sicherheit auf eine Otto Wagnersche Postsparkasse gefaßt machen darf.*)

(17. Juni 1903.)

---

*) Sie ist jetzt im Bau begriffen.

Sezession.

Die Klimt-Ausstellung.

Heute empfängt die Sezession ihre Gäste. Es sind die Gäste Gustav Klimts, denn mit nichts Geringerem als einer Klimt-Ausstellung eröffnet die Vereinigung ihre neue Saison. Dies ist jedenfalls das Interessanteste, was dermalen auf dem Gebiet der Wiener Malerei veranstaltet werden kann. Eine Überschau der ganzen Entwicklung Klimts seit der Begründung der Sezession, die ihm wie einigen anderen Künstlern den vollen Willen zum künstlerischen Selbst gegeben hat. Etwa vierzig Gemälde, darunter mehrere aus diesem Sommer, und zwei Zimmer voll Studien, eine Auswahl aus vielen Hunderten und jedenfalls hinreichend, um die Gewissenhaftigkeit des Klimtschen Naturstudiums zu bezeugen. Die Anordnung der Räume ist vornehm und anheimelnd. Sie rührt fast durchweg von Kolo Moser her. Die Wände sind weiß, nur eine feine Zierleiste in Grau und Gold kommt an passenden Stellen vor und zur Unterbringung einzelner wichtiger Bilder sind flache Nischen gebaut oder Gestelle errichtet. Ein achteckiger Vorsalon in Schwarz und Weiß, mit originellen Nischen für Epheu und elektrische Hängekugeln, ist eine geschmackvolle Arbeit Josef Hoffmanns. Hinter diesem Raume und einer Zwischengalerie liegt der große Saal, der die drei Bilder für die Aula, darunter die mit Spannung erwartete „Jurisprudenz“, und die beiden Supraporten aus dem Dumbaschen Musikzimmer enthält. Die „Jurisprudenz“ ist leider noch unvollendet, obgleich der Maler bis zum Augenblicke der Eröffnung an ihr fortgemalt hat. Aber das Vorhandene ist doch die Hauptsache und zeigt den gewaltigen Fortschritt, den der Künstler in seiner Richtung gemacht hat. Es sei hier einstweilen bloß der Tatbestand des Bildes skizziert. Unten sehen wir als Hauptfigur einen alten Sünder, nackt und hager, von einem mächtigen Polypen umklammert, dem bösen Gewissen. Drei Rachegöttinnen von schauerlich schöner Bildung, mit goldenen Schlangen im Haar, umlagern ihn drohend. Schwarze Gewänder ziehen gleich unheimlichen Nebelschleiern ihre Arabesken um diese Gruppe. In der oberen, goldstrotzenden Sphäre erscheint die Gerechtigkeit mit ihrem Schwerte, zwischen dem Gesetz, auf deren Buch das Wort „Lex“ steht, und der Wahrheit im goldgestickten Purpurmantel. Den Hintergrund bildet das Quaderwerk eines Justizpalastes. Im Mittelgrunde zeigt aber eine Lücke die gelehrten Richter, eine Anzahl Charakterfiguren von merkwürdigem Ausdruck. Wir enthalten uns des Lobes im einzelnen, weil Raum und Zeit zum Motivieren desselben zu kurz sind; aber wir freuen uns auf die Freude, diesem Werk in alle seine Fasern nachzugehen und dabei den Leser mitzunehmen. Auch andere neue Bilder Klimts sind zu sehen, darunter vor allem drei oder vier Damenporträts in all dem Zauber von blühender Zartheit, der nur ihm eigen. Eines dieser hohen, schmalen Bildnisse, in weißem Kleide mit lichtlila Band durchzogen, ist die duftigste Lyrik, deren die Palette fähig

ist. Ein anderes, unvollendetes, ist wie aus einer blaubunten Welt von Majolika und Mosaik herübergekommen. Auch mehrere neue Landschaften kommen vor, darunter ein weiterer Atterseespiegel von reichem Tönespiel und ein Buchenwald von eigentümlichem Detail. Alle diese Dinge werden allgemein gefallen, denn die Tatsache ist zu klar, daß da einer kann, was sonst niemand kann und was sehr schön ist. Auch ist ja Klimt auf dieser Seite nie angegriffen worden. Aber wir hoffen, daß im Laufe dieser Jahre auch für seine „Jurisprudenz“ eine weit größere Gemeinde entstanden ist, als „Philosophie“ und „Medizin“ sie vorfanden. Stenose (Verengerung) des Horizontes ist ja keine unheilbare Krankheit.

(14. November 1903.)

Zur Klimt-Ausstellung.

Sezession.

Ich habe die „Jurisprudenz“ zum erstenmal in den Hundstagen gesehen. Im größeren Atelier des Meisters, ganz draußen in der Josefstadt, im alleroberstem Bodenstockwerke der Schmidtschen Möbelfabrik. Eine eiserne „Bodentüre“, darauf mit Kreide die Buchstaben G. K. und die Notiz: „Stark klopfen!“ Ich klopfe mit den Fäusten, um etwaige Tote zu erwecken, aber der Meister ist sehr lebendig und sofort an der Pforte. Es ist Nachmittag, 35 Grad Celsius. Er hat nur seine gewohnte dunkle Arbeitskutte an und nichts darunter. Er lebt vor seiner großen Leinwand, die Leiter hinan- und herabsteigend, ab und zu wandernd, schauend, brütend, aus Nichts schaffend, das Gewagte wagend. Ein Nebel scheint ihn zu umwogen und er kämpft mit diesem Element des Unbestimmten, er wühlt darin knetend mit beiden Armen bis an die Schulter. Am Boden verstreut Studienblätter, mehrere für jede Figur, Varianten von Stellungen, Haltungen, Bewegungen. Nie war ein Maler phantastischer und naturtreuer zugleich. Wie oft hat er den armen Sünder gezeichnet, der in der „Jurisprudenz“ als Angeklagter erscheint. Diesen ausgemergelten, nackenden Alten mit dem tiefgesenkten Kopf und niedergekrümmten Rücken, den krampfhaft geschlängelten Muskelbündeln. Im verlorensten der verlorenen Profile steht er da, schon dadurch als unrettbar Verurteilter gekennzeichnet. Ob ein Profil schon so in doppelter oder dreifacher Schiefheit der Perspektive gezeichnet worden? Es sieht aus, wie von einem Verkehrtschreiber in Spiegelschrift gegeben. Auf der Leinwand sah er damals noch aus wie ein Schatten, von drei körperlosen Gespenstern gequält. Diese drei Quälweiber, als Erscheinungsformen der rächenden Sittlichkeit, kommen aus der so und so vielten Dimension. Lemuren des zwanzigsten Jahrhunderts, von Klimt mit Toorops-Töchtern gezeugt, aber doch die Züge ihres Vaters nicht verleugnend. Ganz und gar gliedmaßenhaft, mit eckigen Scharnierbewegungen und metallisch spröden Kurven. Und dazu diese rotfahlen Schöpfe, diese unheimlichen Kometenschweife ums Haupt, diese Haarsternhaare, in deren Nebel es überall von gelbem Gold blitzt, von goldenen Schlangen

mit glühendem Gebiß. Warum soll einer nicht mit goldenem Beil enthauptet werden können? An juwelenbesetztem Stiel. Mit Saphiren oder Brillanten, je nach dem Urtelspruch. Goldene Gewissensbisse! Das ist wohl das Äußerste an dekorativer Möglichkeit in strafrechtlicher Sphäre.

Doch nein, das Gewissen stellt eigentlich der mächtige Polyp dar, in dessen Fangarmen sich der arme Sünder windet. Ein Riesenpolyp, der Leib an Leib aufgerichtet mit dem Manne ringt. Ein Riese aus Schleim und Leder, unzerbrechlich, unzerreißbar. Hat etwas von lebendiger Seemine, von giftigem Farben-Torpedo. Oder von neuamerikanischer Hinrichtungsmaschine, System der tausend großen Saugnäpfe, die als Schröpfköpfe wirken. Totschröpfen, das wäre nicht übel statt der schlecht bewährten „electrocution“. Ein Prachtpolyp übrigens. Hat ein fleckig gemustertes Fell wie ein Tiger. Ein Unterseetiger neuester Konstruktion, mit automatisch wirkender Schröpfsymbolik. Es ist wirklich ein schauerlicher Humor in der Sache. Aus einer Phantasie voll Ernst und Düster bricht er unvermerkt, wie das Gold der Schlangen aus den Haaren der Schlangenhaarigen.

Von diesem Golde sah ich damals, im Juli, noch nichts. Wohl aber von dem der höheren Region, wo die Gerechtigkeit steht, zwischen Gesetz und Wahrheit, jener wundervollen Wahrheit, die eben ihren goldgestickten Purpurmantel abzuwerfen beginnt, um in Amtsuniform, d. h. nackt dazustehen. Diese drei Huldgestalten in ihrer mit Gold festlich illuminierten Photosphäre waren bereits angedeutet. Hauptsächlich aber blitzte das Gold jenes kleinen Empyreums, als solle ein Mosaikgemälde entstehen, wie die Byzantiner sie gemacht in der sogenannten Nacht des Mittelalters. Doch von diesem Golde später.

Und auch die alte Quadermauer des Gerichtshauses im Hintergrunde sah ich schon damals angedeutet. Diesen ausgesprochen malerischen Streifen quer durch die Erscheinung, mit der Bizarrerie seines geometrischen Gefüges, Stein an Stein, Quadrat bei Quadrat. Diesen durchaus quadrillierten Querstreifen bei all dem Golde und Purpur und pathetischen Schwarz. Es ist, als ob ein Tourist in schottischem Plaid durch eine Versammlung von bepurpurten und vergoldeten Würdenträgern schritte. Der Bissen Schwarzbrot nach den Üppigkeiten eines Leckermahls. Der Künstler hat gewiß nicht an dergleichen gedacht. Aber es lag in seinem Instinkt. Neben all den prismatisch prächtigen Farbenwesen brauchte er einen Mann im schottischen Plaid — und malte diese Quadermauer.

Und auch etliche von den Köpfen der Richter lobesan sah ich damals schon aufskizziert. Oder auch in Kreide auf Papier, nach der Natur, nach der ganz natürlichen, wie sie in den Gassen der Josefstadt herumgeht. Wie Daumier sie in den Gassen von Paris herumgehen sah, in der Umgebung des Palais de Justice. Sie gehen überall so herum und sehen so aus, für jeden Maler. Es ist der Fachzug in ihrem Gesichte, der Justizstil der Physiognomie. Im Leben sind sie nicht einmal Juristen, sondern vielleicht Ärzte oder Schuster oder

Postbeamte — nein, das sind sie doch nicht, das spezifische Postgesicht kommt nur bei der Post vor. Aber das Justizgesicht findet der Maler tatsächlich in allen Ständen. Vielleicht, weil wir lauter geborene Selbstadvokaten und Richter in eigener Sache sind.

* * *

Klimt wollte dann die „Jurisprudenz“ einstweilen liegen lassen und verreisen, um neue Landschaften für die jetzige Ausstellung zu malen. Und neue Porträts. Hohe, schmale, weibliche. Duft in Duft. Und das und jenes, man weiß das vorher nicht genau. Bei ihm hat alles seine Plötzlichkeit. Nach längerem Liegen in der Luft und allerlei Hin und Her und schleichendem Fieber des Werdenwollens. Plötzlich ist es geworden.

Das alles wollte er noch bis zum Herbst malen, und die große „Jurisprudenz“ dazu. Es konnte aber auch etwas anderes daraus werden. Die „schwangere Frau“ konnte er doch nicht ausstellen. Sollte er die der Sezession zumuten und alle Geschmackvollen Wiens in offene Rebellion treiben? Eine Frau in diesem Zustande als Naturstudie! Nicht wie Tizian seine Geliebte gemalt hat, und sich mit ihr, die Hand an den gesegneten Leib gelegt. Oder die schöne Herzogin Eleonora auf ihrem weißen Lager, im so und so vielten Monat. Sondern so wie man das heute natürlich empfindet. Wie vorgestern Rodin seine nackte Greisin formte, Runzel für Runzel, die belle Heaulmière des dichtenden Galgenvogels François Villon. Die Vogelscheuche, die das Klagelied singt von ihren Reizen, die gewesen. Ich fragte einst Rodin, wieso er auf das Thema verfallen? „Ach,“ sagte er, „ich hatte gerade so eine alte Frau zur Hand und die Form war mir merkwürdig.“ Also nicht vom Buche Villons ging er aus, sondern ihn trieb der lebendige Reiz einer lebendigen Form, die der Alltag noch nicht abgedroschen hat. Ein Lied, das noch nicht im Leierkasten herumgeorgelt wird. So sind sie, die Künstler, nicht wahr? Die heutigen Künstler, die immer nur hinter dem „Ausgefallenen“ her sind! Die Modernisten, die Sezessionisten, die Dégoûtisten! . . . Ach, du lieber Himmel! Um das Jahr 1770 — ich bitte, das war nicht gestern — hatte der berühmte Pariser Bildhauer Pigalle — ich bitte, nicht Rodin — eine lebensgroße Statue Voltaires zu machen. Er steifte sich darauf, den ausgemergelten Urgreis von Ferney splitternackt darzustellen. Splitterklassisch. Und er setzte es durch. Allerdings ist das prachtvolle Werk in der Bibliothek des „Institut“ versteckt, wo kein lebendiges Publikum es sieht, ... item, der Künstler hat sein Gelüste gebüßt. Er konnte augenscheinlich ohne einen solchen Voltaire nicht leben. Fünf Jahre lang arbeitete er an der sitzenden Greisenfigur, an all dem Gerank von Runzeln und Venenzeug, das zum Ornat eines solchen „schlottrichten Königs“ gehört. In der Rokokozeit, also in der Zeit des Übergeschmacks, hatten die Nerven der großen Künstler auch solche Mucken, daß sie plötzlich den alten Voltaire entkleiden mußten oder vielleicht eine Frau in anderen als den gewohnten Umständen Modell sitzen ließen. Nun, Klimt hat diese Frau nicht ausgestellt. Auch Pigalle entzog den

Voltaire dem damaligen „Salon“. Max Klinger stellte seinen Beethoven aus; dafür ist er nun bekanntlich ein toter Mann.

*   *
*

Ich sah die „Jurisprudenz“ erst vorgestern wieder. Es war, wie ein Freund mir bemerkte, Freitag, der 13. November, und ein „solches“ Wetter. Ein Stimmungstag ersten Grades. Der düstere Nebelregen ging langsam und systematisch auf die triefende Stadt nieder. In allen Stuben lag tiefe Dämmerung. Und ich kam erst um drei Uhr nachmittags zu Klimt in die Sezession. Er malte noch; auf das Fertigwerden war überhaupt schon verzichtet. Ich warf einen Blick auf sein Bild, in dieser kirchenchormäßigen Dämmerung, aus der mich die goldenen Dinge unheimlich reizend anfunkelten. Noch waren alle Farben farbig zu sehen, jede einzeln, und auch die Sachen und ihre Teile zu unterscheiden. Aber ein Schleier von Abendluft lag darüber, und nur um so goldener gleißte das Gold. Und da ging mir, mit Klimtscher Plötzlichkeit, etwas auf.

Ich war nämlich erst seit vier Tagen aus Sizilien zurück. Ich hatte noch den ganzen Mosaikenrausch im Leibe, den man aus der Cappella Palatina und dem Gemach des Königs Roger, aus Monreale und Cefalù mitnimmt. Ich sah noch alle die eckigen Heiligen vor mir und die langen Stiele ihrer Gliedmaßen mit den hingezirkelten Scharniergelenken. Und die langen gespannten Falten ihrer Brokate und das Schwerwiegen ihrer goldenen Fransen. Und ihre runden Gesichter, die eigentlich polygonal sind, und ihre runden Augen, die eigentlich viereckig sind. Und wenn ich die Augen schließe, sehe ich noch deutlich die betenden Hände und zum Segnen gepaarten Finger und allerlei gebundene Gebärden, wie man sie dazumal hatte. Vor allem aber goldene Heiligenscheine, große und kleine Glorien, glatt im Metall gearbeitet oder durchbrochen und mit Edelgestein besetzt. Man besetzte damals das Abendrot mit Diamanten und nähte Eiderdaunen um die Ränder der Morgenröte. Und mitten in dieser Welt, die so kristallisiert aussieht, sitzt auf Ehrenthronen die große Jungfrau mit dem kleinen Kinde, oder der große Heiland mit dem großen Wink des rechten Armes. Alle mit den nämlichen weißen Gesichtern und schwarz eingezeichneten Zügen, ganz wenigen nur, aber vielsagenden, und die Namen stehen daneben in griechischen Schriftzügen. Das ist die alte Goldgrundwelt des Mittelalters, die gleißende und glimmernde, und über sie ausgegossen das goldgewordene Lächeln der mystischen Rose. Wenn ich unter den schimmernden Gewölben der Palatina wandelte, fühlte ich den alteingedickten Goldglanz aus allen den arabischen Honigwabenzellen der Wölbung auf mein Haupt niederträufeln wie „chlorfarbenen“ Honig oder duftiges Salböl. Unter diesen edelsteinernen Baldachinen wohnt die Benebelung eines Traumes von märchenhafter Juwelenwelt, wo kostbar und heilig das nämliche bedeuten ....

Das fiel mir nun plötzlich ein, als ich in halber Dämmerung vor dem Bilde Klimts stand. Das leuchtete mich aus seinem Golde an, das raunte mir aus seinen gebundenen Gebärden zu, in denen

leidenschaftliche Kräfte schwellen oder schlummern. Das liegt, ihm unbewußt, in dieser ganzen „Jurisprudenz“. Neu errungener Stil, nach allen malerischen Orgien der letzten Jahrzehnte. Eine feierlichere, religiösere Form und Farbe, eine liturgischere Kunst, als hätte abermals ein reinerer Glaube ein lebenbuntes Heidentum überwunden. Man blicke auf die beiden Seitenstücke: „Philosophie“ und „Medizin“. Eine mystische Symphonie in Grün und eine rauschende Ouvertüre in Rot, rein dekorative Farbenspiele beide. In der „Jurisprudenz“ herrscht Schwarz und Gold, also keine eigentlichen Farben, dafür aber erhebt sich die Linie zu einer Bedeutsamkeit, die Form zu einer Charakteristik, die man monumental nennen muß. Mit diesem Bilde wird der Meister wohl sein letztes Wort in dieser Richtung gesagt haben.

Und nun warte ich auf einen hellen Tag, um mir dieses Bild eigentlich anzusehen.

(15. November 1903.)

Weiteres zur Klimt-Ausstellung.

Es ist gut, sich in den Kabinetten umzusehen, deren Wände mit Studienzeichnungen Klimts bedeckt sind. Man erkennt da, welche Fülle durchdringender Arbeit nach der Natur, welche Unverbrüchlichkeit gesunder Anschauung den Untergrund dieser hochfliegenden Malereien bildet. Es wird geflogen, ja, und höher als manchem lieb, aber mit Flügeln von aller irdischen Solidität. Von jeder der scheinbaren Phantasiefiguren findet sich hier das körperhafte Urbild, jede sogenannte Ausgeburt der Klimtschen Laune hat hier ihren amtlichen Geburtsschein hängen. Sogar die vielverlästerte „Unmäßigkeit“ im Typhöus-Bilde ist wiederholt nach der Natur gezeichnet, wie sie leibhaftig in der Josefstadt herumgeht. Und jene Akte von verwitterten Weiblichkeiten, reihenweise, schauerliche Szenen aus der Tragödie der Schönheit, ergreifende Karikaturen des Entzückenden. Hier ein paar gerungene Hände, Blatt nach Blatt, immer neu angesehen und wiedergegeben. Wann sind je zwei gerungene Hände so intim erforscht worden? Welchem Maler war es der Mühe wert, wer hatte das Mitleid im Busen, der Gebärde der Verzweiflung so rastlos nachzugehen, bis in die Tiefen ihrer Unwillkürlichkeit? Hier zwei liegende Gestalten in enger Umschlungenheit. Alle Erotik beiseite, bloß das mechanische Problem der Umarmung, der Unterbringung so und so vieler oberer Extremitäten bei solcher Parallelstellung der Rümpfe. Varianten davon, Experimente, Kontrapunktik dieser bestimmten Gruppen von Linien, Möglichkeiten ihrer künstlerischen Lösung. Dann Gewandstudien, eine ganze Wand voll. Jene dünnen Klimtschen Gewänder, mit ihrem leisen Faltengeriesel, dessen Vielfältigkeit alles Zusammenfassens zu spotten scheint und doch von großen Zügen regiert ist. Weite Gewandungen von großem Wurf und voll Menschenmöglichkeit, und nicht im mindesten statuarisch. Vor kurzem noch war alles ideale Gewand der Maler unbewußt plastisch.

Draperie aus knitterbarem Marmor oder genähter Bronze; man konnte sie ohneweiters einer Statue anziehen. Aubrey Bearsdley, Mackintosh und Klimt haben Gewänder, die man nur zeichnen kann. Und freilich die griechischen Vasenmaler, diese aber noch verhältnismäßig unfrei und gezirkelt, mit einem keramischen Etwas in Fall und Flug und Fältelung. Dann schließlich, das Klimtsche Haar. Dieses proteische Element, das ornamentale Prinzip an sich. Ein ins Unendliche behandelbarer Urstoff, spinnbar, krämpelbar, schlängelbar, knüpfbar. Feuriger Wolkenball, der alle Gestalten annimmt, zuckender Blitz und züngelnde Schlange wird, kletterndes Rankenwerk, unauflöslich verstrickende Fessel, triefender Schleier, gespanntes Netz. Hier sieht man ihn den Zauberstoff aus der Natur holen, als Schopf, Mähne, Lockengeringel, als Rohstoff zu erfinderischer Verarbeitung. Auf diesen schlichten Blättern sind die natürlichen Keime aller seiner künstlerischen Einbildungen stenographiert, nach dem Diktat des lebendigen Lebens. Und dazu die besonderen Klimtschen Kurven, seine parabolischen und hyperbolischen Linien, die in der Natur nur zum Teile sichtbar sind. In solchen Schwingungen weht vielleicht der Wind, aber wir sehen ihn nicht. Solche Schwellungen hat die große Linie der Meerflut, die wir immer nur als Segment wahrnehmen, weil sie zu lang ist für unser kurzes Gesicht. Solche sachte Schwingung der unendlichen Linie ist die Gesamthaltung eines Bildes wie „Die Sehnsucht nach Glück", „Bewegtes Wasser", „Aus dem Reiche des Todes". So zieht die Milchstraße über den Nachthimmel. So schwebt das Meerweib im Wasser und die leise Strömung kräuselt ihr den Saum der Flossen. Das Hangen und Langen, das Schweben und Wogen gehört vor allem zur Klimtschen Vision, das sind Lieblingszustände seiner Gestalten, und nicht nur der wesenlosen, sondern oft auch der wesenhaften, ja der Bildnisse.

All den Realismus, dessen Spuren jene Blätter bewahren, im Spiel des Unbestimmten aufgehen zu lassen, ist die Zauberkunst, als deren Meister man ihn nachgerade rühmen darf. Man betrachte nur das neue Bild „Aus dem Reiche des Todes". Wie viele Stunden hat er diesen Sommer im Seziersaale des Prof. Zuckerkandl eifrig gezeichnet, um aus all dem Tode dieses bleiche, starre Farben- und Linienspiel zu destillieren. Stilisierte Leichen treiben schwebend zwischen weißen Tüchern entlang, von geheimnisvoller Strömung dahingerissen, und dunkelblaue Schlangen, schlank und elastisch mit goldenen Köpfen, eine Wurmkönigin jede, ringeln sich darein. Die Luft ist kohlschwarz, der breite viereckige Rahmen desgleichen. Eine Strecke weit sieht man lichtes Gewölk angedeutet, dann wieder die Finsternis mit Sternen in verschiedenen Farben bestreut. In der oberen Ecke links steht ein viereckiger goldener Stempel, wie auf einem japanischen Holzschnitt. Auf den Leichenlaken taucht hie und da ein kleines grasgrünes Diagramm auf, immer paarweise. Unten links geht durch die Schwärze ein breiter, weißer Querstreifen. Lauter Dinge ohne buchstäblichen Sinn, die aber den Beschauer verlegen machen, mystifizieren. Einzelne Farbentöne auf dem Klavier angeschlagen, um mitzuklingen, nur um die große Stummheit zu brechen.

Ich glaube denn doch nicht, daß Klimt ohne Toorop in diese unheimliche Gegend geraten wäre. Merkwürdig, daß jener braunblütige Halbjavanese auf den frischen Wiener solchen Einfluß gewonnen hat. Wie sehr muß Klimt schon nach Bitternissen geschmachtet haben, nach all den Menschenaltern voll ekler Süßigkeit, die man in Europa zu schlucken bekam. Der ganze Weltteil stand unter diesem Fluch. Alle Befreier griffen zur Häßlichkeit, als zu sicherer Arznei, gegen das verwünschte Allerweltsschöne, das vorschriftsmäßige Universalhübsche. Von Böcklin und Klinger bis zu Toorop und Klimt geht ein leidenschaftlicher Drang, die Begriffe Schön und Häßlich zurechtzurücken, umzuwerten. Auch die Präraffaeliten stellen neue Canones der Schönheit auf, die Neuromantiker verlieben sich in selbsterfundene Gespenster, die Sezessionen aller Himmelsstriche, von Stucks feister „Sünde“ bis zu Axel Galléns Schneeunholden, trachten neue Äquivalente für die leidige Schönheit zu finden. Es ist ein natürlicher Rückschlag im Reiche des Wohlgefallens.

Bisher glaubten wir, daß auch die Häßlichkeit, wie andere Widrigkeiten dieser Unterwelt, ihre Versöhnung im Humor finde. Möchte man Caliban schön wünschen? Aber nun zeigt sich, daß es noch einen solchen Allesversöhner gibt. Den Stil. Zwei Menschenalter lang hat die ganze Natur Modell gestanden, sie ist es müde. Ein allgemeines Bedürfnis nach Stil geht durch die Welt. Es soll wieder Geist in alle diese Materie hinein. Des Künstlers eigener Geist, womöglich. Daher die drei oder vier großen stilistischen Strömungen, in denen das neue Kunstschaffen dahinwogt. Selbstverständlich wird der Stilsucher vor allem archaisch werden. Er hat das zu jeder Zeit getan, auch in der späten hellenistischen Plastik sehen wir dem Reiz gebundener Frühkunst nachgehen.*) Botticelli und Piero della Francesca haben ihre jetzige Beliebtheit nicht im Traume geahnt. Heute sehen wir eine überempfindliche und zugleich höchst dekorative Seele, wie Klimt, in den herben Formen und goldenen Herrlichkeiten der byzantinischen Mosaiken schwelgen. Diese Wirkungen sind ja ewig lebendig, man braucht gegenwärtig nur auf einen elektrischen Knopf zu drücken und die nämliche Phantasmagorie tritt an der Wand hervor, mit unseren Mitteln gemacht und auf unsere vielbelesenen Geschmacksnerven eingerichtet. Die linke Hälfte des Typhöus-Bildes ist wahrlich in dieser Hinsicht alles Mögliche. Solches ist nie gebraut worden. Rops hätte es bewundert, aber auch Puvis hätte schwerlich Nein gesagt. Die „Judith“ ist die vergoldete Nußschale, in die der Künstler dieses ganze Phantasiekönnen, unzurechnungsfähig und superklug wie es ist, hineingepreßt hat, wie man einst ein konzentriertes Gift in einem kostbaren Ring unterbrachte. Es ist schier seltsam zu beobachten, wie dieses jetzt einzigartig dastehende System einer dekorativornamentalen Sinnlichkeit sich bei Klimt nach und nach entwickelt hat. Das verruchte Ornament, wo nicht das perverse.

Und dann fällt der Blick auf dieses andere neue Bildchen, die „Nixen“. Auch wieder zwei solche schwebende Existenzen, unter

*) Orest und Elektra, Neapel; Orest und Pylades, Louvre. U. a. m.

Wasser. In einer ganz köstlichen Wassertiefe von goldigflauer Grünlichkeit, mit einem Hindurchzucken von kurzen, weißen, gedankenstrichartigen Blitzen. Die beiden Dämchen sind eigentlich platte Rundfischchen, vermutlich eine Art Scholle. Noch lieber aber möchte ich sie Kaulquäppchen nennen, ganz mit mattfarbigen Forellentupfen punktiert, und dazu niedliche, stille, lauernde Meermaidgesichter. Das eine ist wahrhaftig einem seiner besten Damenbildnisse verwandt. Wie der Maler diese Visagen so ganz wahrscheinlich einzufügen wußte, das ist so recht ein Stückchen Naturalienhumor. Klimt ist halt ein Wiener und da hält er es im Gruseligen nicht allzulange aus. Die Liebenswürdigkeit bricht durch. Dem alten Schwind hätten diese neumodischen Nixen vermutlich gefallen. (Ich stelle mir nämlich immer gern vor, was der oder jener, der auch wer war, zu dieser oder jener Sache sagen würde.)

Forellentupfen! Eine der neuen Landschaften Klimts heißt „Aufsteigendes Gewitter". Ein tiefdunkles Bild; scheinbar. Rechts eine mächtige Pappel, die ganz schwarz aufragt; scheinbar. Näher besehen ist sie nämlich voll Forellentupfen, wenn man so sagen darf. Sie ist gelb, blau, grün und violett gesprenkelt, sieht aber schwarz aus. (Auch das große, schwarze Schleiertuch, das die untere Hälfte des Jurisprudenzbildes umzieht, ist ganz und gar nicht schwarz, sondern spielt in allerlei farbigen Durchsichtigkeiten.) Und das Gewitter, das vom tiefen Horizont zum hohen Zenith aufsteigt, ist auch keine schwarze Wetterwolke, sondern ein förmliches Mosaik von eckigen Wolkenbruchstücken in mancherlei unheimlichen dunklen Tönen, die an Asphalt, Schwefel, Lava, Asche u. dgl. erinnern, dabei mehr triefend als qualmend, gleichsam hingeklatscht aussehen. Man fragt sich immer, wo Klimt seine technischen Einfälle hernimmt; diesen zum Beispiel. Die bunten Farbenpunkte sind von bekannterer Herkunft. Er wendet sie diesmal bei zwei Landschaften: „Der goldene Apfelbaum" und „Birnbäume" mit Absicht in besonderer Betonung an. Er deckt ganze Flächen mit diesem bunten Gewimmel, augenscheinlich weil das Auge sich freut, so wimmeln zu sehen. In alten Zeiten freute man sich einer Mosaikfläche an seiner Wand, auf seinem Estrich; heute hat man Tapeten und Teppiche. Gewimmel gibt Flimmer, Vorgang auf der Netzhaut. Die Theorie des Doppelpunktes, wie ich sagen möchte, nämlich der zwei Punkte in zwei Ergänzungsfarben, ist nachgerade ein Zweimalzwei vieler Modernen geworden. Jeder divisioniert auf seine Weise. Klimt hatte im Schubertbild sein eigentümliches, vibrierendes Rieseln begonnen. Man sehe auch das rieselnde Rosa der sitzenden jungen Dame, seines ersten Porträts in dieser gewollt neumodischen Weise. Henri Martin hat etwas Gleichartiges. Aber Klimt bleibt bei keinem Rezept stehen. Er findet immer wieder andere Freiheiten, zumal für seine Damenbildnisse, deren jedes ein anderes koloristisches Motiv hat und mit anders gestimmter Hand gemalt ist. Man sehe das nervig pointierte Wesen der vor einigen Jahren gemalten Dame in Schwarz und als Gegensatz das blutjunge weiße Fräulein von heuer, rein hingehaucht, mit den vier blaßlila Seidenbandstreifen längs des duftigen, knittrigen Kleides.

Jeder Streifen schlängelt sich im schillernden Fall des Stoffes anders und wieder anders; ein Zufall, in dem der feinste malerische Plan liegt. Oder die Dame in weißem Rüschenwerk; die sitzende in Hell-lila mit dem Veilchenstrauß; die aufrechte, in Blau, Grün und Gold japanisierende oder fayencierende. Und danach wieder das (etwas ältere) Bildnis seiner Mutter, mit allen den Diskretionen des silbergrauen Haares und des leicht abgestandenen Teints, in dem das Leben Zug um Zug gar fein verzeichnet hat, bis zum lebhaften weißen Blitz im linken Augenwinkel. Oder einen jener üppigen, samtigen Pastellflecke aus Schwarz, Rot und Weiß, klein im Format und ganz vollgekramt mit allerlei Appetitlichkeiten eines weiblichen Wesens in modischer Toilette. Auch in dieser Bilderfolge, die noch weiter reicht, sind Durchgangspunkte zu unterscheiden, mehrerlei Trefflichkeiten nacheinander. Das Wiener Damenbildnis hat hier eine neue Eigenart erlebt, oder eine neue Stilisierung. Das erstemal seit Makart. Wie denn überhaupt seit diesem Mächtigen erst jetzt wieder ein erobernder Maler ersteht, dem sich Wien ergeben muß.

(21. November 1903.)

Sezession.

Die heute eröffnete Ausstellung der Sezession wird reichlich dazu beitragen, das Wiener Publikum mit der großen modernen Strömung des Auslandes bekannt zu machen. Mehrere bedeutende Meister treten ihm hier zum ersten Male mit großen Bilderfolgen entgegen, aus denen die volle Stärke ihrer Persönlichkeit quillt. Der Respekt, den sich Ferdinand Hodler bei uns schon voriges Jahr errungen, wird durch die 31 Gemälde, mit denen er diese Ausstellung beschickt hat, wesentlich gesteigert werden. Die Wirkung seines gewaltigen Stiles im Figurenbilde wie in der Landschaft ist gar nicht abzuweisen. Desgleichen seine ergreifenden Stimmungen, wie in den „Enttäuschten“, der „Nacht“, den „Lebensmüden“ (dieses Bild ist bereits angekauft), der „Eurhythmie“. Das große Kriegsbild (Rückzug von Marignano) und der „Tell“ sind unwiderlegliche Beweise, daß das Historienbild auch eine moderne Zukunft hat. In einer Anzahl Schweizerlandschaften entzückt die elementare Frische des Auges und der Hand. Ungemein lehrreich ist, in Hodlers Nachbarschaft, ein Zimmer voll Bilder des 1887 verstorbenen Hans v. Marées. Dieser begeisterte Anreger, der persönlich aus technischer Bedrängnis nie herauskam und — wie der spätere Feuerbach — in sich selber stecken blieb, hat jenem Teile der heutigen Generation, zu dem auch die Hodler, Ludwig v. Hofmann usw. gehören, die Bahn gebrochen. Die Bilder aus der Schleißheimer Galerie („Goldenes Zeitalter“, die „Hesperiden“ usw.) sind ein Kapitel moderner Kunstgeschichte. Aus dem Besitze seines Freundes, des Bildhauers Adolf Hildebrand (Exzellenz), sind einige Kabinettstücke hinzugekommen. Einen starken Eindruck erhält man ferner in dem Zimmer von Edvard Munch, dessen kühne Farbenträume sich teils verwirklichen, teils auch nicht. Es ist der

Mühe wert, sich in diese Welt hineinzuleben und viele werden es diesmal tun. Das große Bild: „Sommernacht in Aasgaardstrand," das Porträt der „vier Jungen" (Kinder des modernen Kunstsammlers Dr. Linde in Lübeck), einige Landschaften, das meisterhafte Tongemisch des Bildes: „Der Tod und das Kind," und auch noch anderes wird gewiß Verständnis finden. In einigen Tagen sollen auch noch Bilder von Axel Gallén hinzukommen (sie sind schon seit drei Wochen auf der Reise von Finnland hieher). Nimmt man noch Ludwig v. Hofmann hinzu, von dem u. a. die herrliche „Heiße Nacht" hier ist, so hat man eine ganze Phalanx kühner Neumaler beisammen, die an der Physiognomie ihrer Kunstepoche weidlich mitgearbeitet haben. Dazu dann noch einige Jüngere: der Schweizer Kuno Amiet, der Badenser Emil Rudolf Weiß, bei denen die jüngsten Pariser Impressionnismen anklingen, der Holländer Thorn Prikker, der zu Toorop neigt, der Stuttgarter Wilhelm Laage, der Herrn Biedermeier zum Sezessionismus verführt, so ergibt sich eine wertvolle Ausstellung, aus der man Gewinn und Genuß holen kann.

(22. Januar 1904.)

Ferdinand Hodler.

Sezession.

Die Ausstellungen der Sezession rufen immer wieder das Staunen hervor über die Mannigfaltigkeit des heutigen Kunstschaffens. Man möchte sich fragen: Hat es wirklich allezeit so viele Eigenarten gegeben und konnten sie bloß nicht ans Tageslicht dringen durch die undurchdringliche Schicht von Schulvorurteilen, die den Kunstboden überlagert hatte? Ich weiß es nicht. Sicher ist, daß eine Erscheinung wie Ferdinand Hodler vor zwanzig Jahren als reif für den Narrenturm gegolten hätte. Heute darf er sich frei entfalten und in den Himmel wachsen, wie andere Bäume auch, wenn sie Triebkraft genug im Leibe haben. Dieser urkräftige Schweizer (geboren 1853 im Kanton Bern, wohnhaft in Genf) ist einer der großen Monumentalen unserer Zeit. Wie Böcklin, hatte auch er die Biederkeit seiner Landsleute erst niederzuringen, aber seine Schöpferkraft ist noch breitknochiger und zähsehniger als ihr Beharrungsvermögen und er sprengte die Pforten ihrer Museen und sogar die Türen ihrer Privatwohnungen. Die Sezession hat schon voriges Jahr starke Kraftproben von ihm gebracht, jetzt aber hat sie den ganzen Gewaltmenschen eingefangen; nicht weniger als 31 Bilder, darunter einen Saal voll ganz große. Das ist ein Anblick wie in einer heroischen Vorwelt. Knorrige Gestalten von eigensinnigem Linienlauf, absonderlich modulierte Modellierungen, eine rücksichtslose Privatanatomie, niegesehene Gewänder von vielsagendem Faltenwurf, eine neue Landschaft in ungewöhnlichen Couleuren. Jede seiner breiten Leinwanden ist so. Fast immer sind darauf fünf lebensgroße Gestalten, in geraden Linien nebeneinander sitzend, stehend oder wandelnd. In gleichgemessenen Abständen, mit symmetrischen Stellungen und Gebärden, die Zeichnung schwellend von strenger

Kraft, die Farben die eines Tempera-Temperaments, wenig gebrochen, volltönig nebeneinander gestellt. Was sich gleich dem ersten Blick aufdrängt, ist Stil. Eine große, breite, handfeste Wandschmuckmanier, freskenhaft, tapetenhaft, glasfensterhaft. Die Handschrift einer Pranke, die geboren ist, Palasträume mit ihren Malereien zu beherrschen. Durchaus architektonisch, zu einem Gebäude gehörig, die Figuren gleich Wandpfeilern ragend, ihre Köpfe gleich Kapitälen sich entwickelnd, die Gebärden gleich gotischen oder romanischen Bogen aufeinander zustrebend. Es ist eine merkwürdige Vision von Welt und Menschheit.

Auch das große Bild: „Die Nacht," von 1891, ist da. Ich erinnere mich noch deutlich, wie es auf der Münchner Ausstellung aus dem Wust flauer oder brillanter Buntmalerei hervorstach. Eine Szene in Weiß und Schwarz, von schauerlicher Stimmung. Nackte Schläfer, von schwarzen Tüchern halb verhüllt, ruhen verstreut. Einer erwacht entsetzt und wehrt sich gegen den schwarz vermummten Unhold, der auf seinem Leibe hockt: der Alp, die Nachtmar. Die Menschheit schläft und ... was in dem Schlaf für Träume kommen mögen! sagt Hamlet. Es war ein erschreckendes Bild, obgleich eigentlich noch voll guter Schule in der Behandlung. Diese hat er seither abgestreift und ist herber, wilder geworden. Deutlich sind einige Übergänge zu unterscheiden, stofflich wie technisch. Anfangs neigte er noch zum Humanisieren des Motivs. Die fünf „Enttäuschten" auf ihrer Bank (1892) sind ein Panorama des Fatalen und Fatalistischen. Die Charakteristik dieser fünf Resignationen oder Verzweiflungen ist erschütternd. Früher schon hat er fünf „Lebensmüde" so gemalt. Er ist darin ein Zykliker, daß er verschiedene Typen in der Beleuchtung des nämlichen Höllenfeuers zeigt. Aber diese analytischen Studien über die menschliche Tragödie sind nicht sein letzter Zweck. Er ist über sie, und ihre novellistische Deutsamkeit, hinausgewachsen, bis zur Darstellung des einfachen Gefühls, der unbewußten Gefühlsstimmung in monumentaler Form, das heißt durch architektonisch rhythmisierte Menschengestalten. So sind die großen Bilder: „Der Tag," „Die Empfindung," „Eurhythmie" und „Jüngling vom Weibe bewundert," dazu die kleineren: „Heilige Stunde," „Bewunderung," „Ergriffenheit," „die Poesie." Es sind keine handgreiflichen Allegorien mit herkömmlichen Attributen, also Einkleidungen von Begriffen, sondern Verkörperungen von Empfindungen, indem Körper unmittelbar von diesen Empfindungen bewegt erscheinen. Dabei ist durchaus der Wandstil festgehalten, in einer gewissen Großheit der Anschauung und Unalltäglichkeit der Typen und Einzelformen. Der Künstler hat sich sogar bis zu einem eigenen Schönheitsstil durchgefunden, ja durcherfunden, den man in den vier lebensgroßen weiblichen Profilgestalten des Bildes „Empfindung" genießen mag. Es ist etwas wie barbarische Eleganz darin, mit etwas anatomischer Unmöglichkeit gewürzt, und doch als Ganzes betrachtet etwas Organisches, weil kein Strich aus dieser Weise herausfällt.

In höchster Steigerung zeigt sich dieser Stil in dem Bilde: „Der Tag." Fünf nackte weibliche Figuren, fast überlebensgroß, die sich

aus dem Schlaf aufgesetzt haben, halb wach, halb noch befangen und diesen Zustand durch die Gebärde andeutend. Die Symmetrie dieser Zusammenstellung ist erstaunlich; als wäre die Summe von Momenten und Motiven der einen Hälfte gegen die der anderen auf der Wage abgewogen. Eine ganz baulich gedachte Malerei, die nach ihrer Wand schreit. Die meisten dieser großen Stilszenen sind in den Museen von Bern, Zürich, Genf. Im Züricher Landesmuseum hat der Künstler für die Waffenhalle große Historienbilder gemalt, von denen wir hier drei kennen lernen. Das Hauptbild stellt die Schweizerschlacht bei Marignano dar, 1515, gegen Franz I. von Frankreich. Unsere stimmungsmalerische Zeit, die sich schon durchaus lyrisch gewöhnt hat, glaubte gar nicht mehr an die Möglichkeit weiterer Historienmalerei, und nun wacht sie vor unseren Augen wieder auf. Die Kraftgestalten dieser Krieger mit ihrem Wald von Lanzen und den flatternden Bannern, ihrem stämmigen Stammeswesen und ihrer Luft und Erde, sind heute noch ebenso malbar wie die Hochalpen, die nach Whistlers Wort „niemand malen wird“. Warum nicht? Hodler hat auch sie gemalt, die durch Calames Schablone und die Touristen-Dutzendware in Mißkredit geratenen. Seine Alpenbilder sind von einer überwältigenden Frische. Das Gelb seiner besonnten Matten, das Schwarz seines grünen Tannenwaldes sprüht von leuchtender Kraft. Er malt sogar die Blümlisalp und die Jungfrau. Das Jungfraubild ist nicht groß, aber eine Vision von Erhabenheit. In welche Tiefe versinkt unten die geschlängelte Talstraße der Menschen und in welcher Wolkenhöhe — nein, hoch über den Wolken — schimmert die unnahbare Eisstirne der jungfräulichen Gestalt, der Parthenos, die der Dichter des achtzehnten Jahrhunderts nur in den feierlichen Gesängen einer „Parthenais“ glaubte würdig schildern zu können. Es ist soviel innere Perspektive in diesem Bilde, daß es eine Wand zu füllen scheint, und dabei solche Kraft der Ausdrucksmittel, daß dieses Quadratmeter der Teil eines Quadratkilometers zu sein scheint.

Das Marignano-Bild gibt eine große technische Lehre. Woher die Unwirksamkeit der ungezählten und ungemessenen Wandmalereien, mit denen das neunzehnte Jahrhundert alle deutschen Mauern bekleckst hat? Der Grund ist einfach. Es waren eigentlich lauter Staffeleibilder, ins Ungeheure ausgedehnt, in Öl verschwimmend, auf augentäuschende Wahrscheinlichkeit angelegt, zu Saalgemälden aufgebauschte Kabinettstücke. Das ist ihr innerer Unsinn. Der Paris-Münchner Kolorismus, mit dem man einen schwergoldenen Renaissancerahmen anfüllte, wie eine Kompottschüssel mit bunten Süßigkeiten, ergoß sich über feste, streng gegliederte Flächen, die ihn nicht vertragen. Ein Meer von buntem Kompott muß selbst den Näscher von Fach anwidern. Man begreift wahrlich, daß ein Cornelius lieber freiwillig im Karton stecken blieb. Man muß unseren Schwind bewundern, daß er in solch verweichlichter Umwelt ein echter Mauermaler zu bleiben vermochte. Sucht man in Deutschland einen Maler, mit dem man Hodler fernsprecherisch verbinden könnte, so muß man wahrlich bis auf Alfred Rethel zurückgehen. Hätte er im Kaisersaal zu Aachen seine Entwürfe auch alle selbst ausführen können, so hätte die deutsche Wandmalerei sich

wieder zur Gesundheit auferbauen können. Er hatte freilich auch die Phantasie, die in seinem „Hannibalzug“ jenen karthagischen Elefanten am Seil über dem Abgrund baumeln läßt. Hodler ist von Rethelschem Geblüt. Seine Zürcher Historienbilder sind echte Wandmalerei, in denen die Fläche lebt. Sie haben etwas Zweidimensionales, das man fühlt, ehe man sich noch darüber klar wird. Die dritte Dimension, nach dem Raume hin, ist zwar nicht geradezu geopfert, macht sich aber kaum noch geltend. Mit dieser Beschränkung von 3 auf 2 beginnt sein Stil, der sich in den erwähnten Vier- oder Fünffigurenbildern noch mehr kristallisiert.

Welcher Stilfortschritt seit der „Nacht“, in der man noch sorgfältige Realismen, ja Appetitlichkeiten bemerkt, wie den reizenden weiblichen Rückenakt im Vordergrunde rechts. Man sehe dagegen die weibliche Anatomie im „Tag“, die etwas von sphärischer Trigonometrie hat. Etwa die Verkürzungen von manchem Arm und Bein, die, unwidersprechlich wie eine algebraische Formel, doch auf den ersten Blick das Auge vergewaltigen, so daß es sie mathematisch deduzieren muß, ehe sie ihm als bewiesen gelten. Das ist eine jener Widerspenstigkeiten des Stoffes, die dem Künstler noch zu überwinden bleiben. Er ist keineswegs schon ein Fertiger, der nichts mehr erfahren und ermalen wird. Und dabei ist er selbstverständlich, trotz der Selbsteigenheit seines Wesens, ein mit uns allen Nachgeborener, dem alle früheren Kulturen nachgehen, daß er sich ihrer erwehren muß. Selbst die Antike lebt in ihm. Man werfe nur einen Blick auf seinen ganz gewaltigen Wilhelm Tell, mit den verdoppelten Otricoli-Stirnhügeln über der Nasenwurzel. Oder auf seine „Wahrheit“, mit dem in symmetrischen, kurzen Büscheln gesträubten Haarkranz, der sofort an die Pferdemähnen des Parthenonfrieses erinnert. Man suche die Berührungen mit Albrecht Dürer, wie in den Köpfen und sogar Gewandknitterungen des Bildes „Eurhythmie“. Oder mit Sandro Botticelli und Lorenzo di Credi, wie in dem arabeskenhaften Haargeringel oder den blumenbestreuten Schauplätzen. Oder mit gewissen halb biederen, halb überfeinerten Erscheinungen von einst und jetzt, von Lukas Cranach bis zu Maurice Greiffenhagen. Das alles ist in ihm eins geworden, ein Lebendiges, Eigenes. Es beweist nur die tröstliche Wahrheit, daß niemand sein eigener Vater und Sohn ist, niemand ein erratischer Block, der aus himmlischen Geniehöhen mitten unter uns hereinsaust und uns bei einem Haare erschlägt. Wir sehen vielmehr das menschliche Band, das den neuen Künstler mit den alten verbindet und freuen uns über den künstlerischen Mitmenschen.

Es ist eine gesunde Leibesübung, in den Sälen Hodlers zu wandeln. Man gewöhnt sich bald an diese ungewohnte Gegend und ihre seltsamen Bewohner. Wenn man will, kann man dabei an Wiedergesundung der verballhornten Wandmalerei — im Zeitalter der Papiertapete! — denken. Man kann in Gottes Namen sogar eine Parallele mit Puvis de Chavannes ziehen, dessen Blut freilich stärker mit Kalkmilch gemischt war. Die allgemeine Befreiung der Geister hat auch einige geborene Wändebemaler ans Licht gebracht. Schade,

daß die Kunstbudgets der Gegenwart so schmal sind. Ganze Kreuzgänge und Camposantos sollte man zu bemalen haben, wie in Monte Oliveto Maggiore oder in Pisa; die Sodoma und Benozzo Gozzoli sind jetzt wieder vorhanden. So manches kleinere Bild Hodlers klingt wie ein Schrei der Sehnsucht nach solcher Befugnis. Man betrachte seine Waldstudie (Nr. 4) mit dem sonnigen Lichtergewimmel auf all der Mannigfaltigkeit von eckig beleuchteten Steinen, fallenden Wässerchen, grün flackerndem Strauchwerk, hin und wieder zuckendem Geäst und dem großen verbindenden Rot des streugedüngten Waldbodens. Wie ein gewirktes Tapetenmuster, dessen Elemente, tausendgestaltig, sich doch ins Unendliche zu wiederholen scheinen. Man stelle sich einen Gartensaal vor, mit solchen Panelen ringsum, in allerlei Waldstimmungen. Oder ein modern-pompejanisches Gemach, mit Einzelfiguren, wie die „Bewunderung", die „Ergriffenheit", „Heilige Stunde", so eigen in der Physiognomie des ganzen Körpers und so Zug für Zug andeutungsreich; Gestalten, die nicht langweilig werden können, weil man sie immer zu verstehen glaubt und nie ganz verstehen kann. Die moderne Kunst hat auch die Allegorie wieder möglich gemacht und dieser unausstehlichen Person neue Reize verliehen. Man malt heute auch das gut, was ungemalt bleibt. Das Vergnügen des ewigen Erratens ist ein Hauptreiz der neuen Malerei.

(23. Januar 1904.)

Weiteres aus der Sezession.

Die Ausstellung der Sezession steht nach wie vor im Banne Ferdinand Hodlers. Seine kernhafte Kunst hebt das geistige Niveau des Publikums, aber auch das sittliche, denn sie beweist wieder einmal die erhöhende Kraft des reinen Wollens und die gesundheitstärkende Wirkung, die vom Anblick einer starken Gesundheit ausgeht. Und nun sind endlich auch die Bilder Axel Galléns eingetroffen. Das Gemach, das sie erfüllen, ist wieder eine andere Welt, die sich eine ganz andere künstlerische Eigenkraft geschaffen. Gallén lebt auf einem Isolierschemel. Die zahme Kultur der Menschheit, die er in Paris gründlich miterlebt, ist ihm tief versunken, er ist der finnische Blockhausmann auf der kleinen Halbinsel im See von Ruovesi, dem tausend und ersten See im „Lande der tausend Seen". Das ganze Märchen des nationalen Hinterwäldlerlebens ist ihm aufgegangen, zu Farbe und Form geworden. Die gewaltige Epik seiner Fresken aus dem „Kalewala" wird niemand wieder vergessen. Etwas davon lebt auch in den jetzt ausgestellten Entwürfen zur Juseliusschen Grabkapelle in Björnborg, dem Geburtsorte des Künstlers. In der dargestellten Landschaft namentlich. In diesen weißen Golfen unter schwarzen Himmeln, durch eisengraue oder ultramarinblaue Mauern ferner Vorgebirge abgeschlossen, mit rostigem Grün oder blendenden Schneegehängen bekränzt, von Menschen bewohnt, welche die Steinzeit eben erst überwunden haben können. Wenn man diese

Farben sieht, oder auch gewisse elektrisch-weiß knisternde oder knallblau spiegelnde Schneestudien, mit blitzgespaltenen Riesenfichten oder dem ungeheuren Abendstern zwischen glühroten Wolkengespenstern über blaurot wimmelndem, stummgeborenem Gewässer, da spürt man das Klima des Landes deutlich heraus. Die lichtlosen Wintertage und das Malen bei Lampenlicht, mit unwillkürlich heftiger genommenen Farben, die freilich unter jenem phänomenreichen Himmel noch immer nicht die ganze Wahrheit sind. Das Märchenhafte einer solchen Umwelt malt sich wie von selbst. Man betrachte etwa die ergreifende Szene aus dem Mausoleumzyklus, wo Menschen jedes Alters und Schlages eine Art Charonsnachen besteigen sollen, vor sich, zwischen grauen Felswänden mit großen gelblichen Moosflecken, ein nachtschwarzes Gewässer, auf dem in der Ferne ein roter Schwan schwimmt. Roter Schwanengesang, oder auch veilchenblauer, mit schwefelgelben Akzenten, das wäre in der Tat keine üble Begleitung zu solchem Text. Selbst das Idyll dieses Lebenswandels hat diesen strengen, heimlich oder offen drohenden Zug. Eines der Bilder stellt das Zimmern des Hauses vor. Dabei zimmert aber schon der Tod mit, er bohrt eben mit großem Bohrer ein Loch in den gesunden Fichtenbalken. Der Schütz mit der Armbrust schießt in die Luft; seine Kinder sehen ihm gespannten Auges zu; seine Frau, in Schwarz, riecht an einer weißen Blume; unten in lautlosem Graulich und Grünlich die Seelandschaft von Ruovesi. Dann wieder nächtliches Gewitter, der Himmel in Feuer, die Glocke des zerschmetterten Glockenstuhls liegt am Boden. Dann wieder Schnee — Schnee — Schnee, auf Tannenzweigen, die gleich Toten in weißen Laken spuken gehen. Oder die Vision, über der Kreuzblume eines Grabsteines erst ein hohes Schloß, und dann das Schloß verschwunden, nichts mehr zu sehen, als der Weltraum mit Planeten und Kometen, die um den ungeheuren Sonnenball kreisen ... und über diesem aufgepflanzt die ewige Orgel der Sphärenklänge. Spielende, schreckende Träume in gelinder Polarnacht.

Gallén paßt gut in den Chorus der Ungewöhnlichen, die diese Ausstellung bilden. Da sind zwanzig Bilder von Edvard M u n c h, den man hier bisher nur als eine Art gelernten Gespensterseher gewürdigt hat. Aber er sieht nicht bloß die schreckhafte Ornamentlinie in der Natur, die schlangenhaft umstrickende Kurve, die überall umherschleicht und Unvorsichtige einfängt. Er sieht auch die neckenden, schmeichelnden Heimlichkeiten des alldurchdringenden Ornaments, die weichen Umarmungen der Dinge und ganz besonders der Lichter und Schatten, die sie werfen. In diesen Winter- und Sommernächten, Mondscheinen und nordisch taghellen Spätabenden werden allerlei kleine Feste des Lichtes und der Finsternis gefeiert. Im Hausgarten, wo frisch gewaschene Wäsche an der Sonne trocknet, bricht die helle Bewimpelungsfreude durch. In der feurig durchschimmerten Wetterwolke, die über dem grün und roten Bunterlei des Dorfes aufzieht, spürt man den wohligen Rausch des Wirbels, der elementaren Bewegung, deren menschliches Abbild unsere Leidenschaft ist. Es ist alles voll Spuk und Bedeutung in der erscheinenden Welt. Und alle

Bedeutsamkeit ist nichts anderes als Spuk. Das Hereinragen des Unerklärlichen in das Klarliegende. Das Jenseits, das hinter aller sinnenfälligen Diesseitigkeit liegt. Dies läßt uns Edvard Munch, wie wenige, empfinden. Man sehe das wundersame Bild: „Der Tod und das Kind." Das Kind spürt, daß die Mutter im Bette da hinten nunmehr gestorben ist. In stummem Entsetzen horcht es; gemalter Maeterlinck. Gemalt in einer Mischung graulicher und rötlicher Töne, als mischten sich unmittelbar die Hauche von grauem Tod und rosigem Leben. Eine schlichte, stille Symbolik der Farben; Pigmente als Träger von Lebenszuständen. Als unheimlich trostloser Akkord erklingt diese Art von Tönespiel in der Episode: „Im Spital." In aller Schlichtheit ein paar fatale Nuancen, die etwas Unentrinnbares haben, und dazu etwas Nacktes, ein Akzent von Leben, das sich zu bäumen scheint, das sich noch immer animalisch betonen will, in all dieser tonlosen Verurteilungsstimmung. Das Bild wird natürlich am wenigsten verstanden, und vollends die nackte Figur darin. Die einzige noch atmende Farbe in all dieser Narkose. Auch das große Bild der „vier Jungen" (Kinder des modernen Sammlers Dr. Max Linde in Lübeck) wird etwas zögernd gelobt. Viele Leute sehen noch immer nicht all das Spiel von Hauch und Duft, die Welt von „leisen Dingen" — so heißt, wie hier erwähnt sein mag, ein hübscher Novellenband von W. Fred — in der das Leben dieser vier kindlichen Figuren vor sich geht.

Auch von dem Schweizer Kuno Amiet, Hodlers Freund, ist jetzt eine längere Reihe Bilder hieher gelangt. Auch er ist so ein ländlicher Einsiedler, der es versteht, aus dem Einförmigen das Mannigfaltige zu gewinnen. Seine Ursprünglichkeit ist nicht stark und sein Maß nicht groß. Aber er hat einen Funken Naivität, den er mit ängstlich vorgehaltenen Händen gegen alle einherwehende Stadtluft zu schirmen scheint. Und er hat eine unstillbare Lust, malerisch zu suchen. Eine weiße, hauchartige Winterlandschaft, einige unbefangen gegebene Porträtfiguren im Freien, der reizende Fries „Abfahrende Schiffe", ein paar ehrliche Akte und so noch allerlei wirkt erfreulich. Unverkennbar ist auch bei ihm der Zug zum Stil; einstweilen sucht er ihn und glaubt ihn jedesmal in etwas anderem zu finden. Das schaurige Triptychon: „Die Hoffnung" geht über seine Kraft. Sein Gebiet wird immer das Harmlose bleiben. Er hat die Seele eines Menschen, der zu Geburtstagen Blumensträuße bringt und in mädchenhafte Stammbücher hübsche Sächelchen malt. Es ist etwas wie Angebindekunst und Souvenirmalerei in seinen Sachen. Sie können dabei Kabinettstücke werden, wie das „Kind im Grünen" oder ein Knabenporträt. Jedenfalls eine liebenswürdige Erscheinung.

Was ihm fehlt, das Steigen in die Tiefe, hat der Holländer Thorn Prikker reichlich. Überreichlich. Es ist ein artistisch-artesisches Tiefbohren, erstaunlich genug, aber in der größten erreichten Tiefe findet er schon einen Mann, der sie vor ihm erbohrt hat. Jan Toorop. Auch Thorn Prikker ist ein Spukkünstler. Linienspuk, Kurvenspuk, Rätselzeichnerei erfüllt sein Hirn. Seine Kurvenwirrsale erinnern oft an Gewandstoffe, die über und über mit dünnen Schnüren

benäht, mit Golddraht tamburiert sind. Ganze Wandmalereien („Die Anbetung“, „Die Apostel“) sind so entworfen. Es ist etwas Byzantinisches darin, eine Abart von Mosaikgeist. Zum Beispiel Reihen von stilistischen Heiligenscheinen, in denen aber die Apostelköpfe persönliche Charaktere sind, wie man sie heute studiert. Wer einen unzerbrechlichen Kopf hat, kann sich ihn stundenlang zu zerbrechen suchen, um etwa einen Prikkerschen Eremiten aus all dem Linienwesen zusammenzusuchen. Es wird ihm nicht immer gelingen. Oder ein „Uferland“ aus einem Gequirl und Gemengsel von bunten Strichelchen, die nichts von Ufer und nichts von Land an sich haben. Der Künstler ist nämlich auch Kolorist und sieht die Farben, welche die Dinge im Leibe haben, mit schier seltsamer Kraft. So macht er Aquarellstudien nach Rotkohl, die aber alle Gemüsenatur verleugnen und sich als große Wirbel von absoluter Farbe darstellen, als Farbenstrudel, ... als Malströme, wenn man diesen Witz wagen darf. Ein anderes großes Blatt, zu dessen Reizen die Unentwirrbarkeit gehört, ist wie ein Quodlibet aus alten vergilbten Papieren und Pergamenten, aber alles nur schemenhaft gesehen, in einem Zwielicht von Halbdeutlichkeit. Appell an jenen unzerbrechlichen Kopf. Das ist dann „der Mönch“, oder „der Eremit“, nach jenen glühenden Gedichten Emil Verhaerens (siehe seinen Band: „Les forces tumultueuses“), ... „s'entourant d'enthousiasme ou de mystère“, der papstbesiegende Mönch, der die Herzen der Christen „traubengleich am wieder aufgerichteten Kreuze aufhängt“. Und so weiter.

Schließlich treten zwei sogenannte Karlsruher, die man nur als Graphiker zu sehen pflegt, diesmal als Maler auf. Wilhelm L a a g e und Emil Rudolf W e i ß. An eigentümlicher Phantasie fehlt es ihnen nicht, wenn sie auch in ihren Landschaften und Blumenstücken offensichtlich von dem heftigen Nervenzittern Van Goghs oder auch wieder von der Gewalttätigkeit Cézannes beeinflußt sind. Weiß hat vor einigen Jahren in „Ver Sacrum“ sehr beredt über Laage geschrieben, namentlich über dessen Holzschnitte, schwarze wie farbige. Er hat den sensitiven Empfinder geschildert, der einmal sogar die Töne des Abendglöckleins als konzentrisch geordnete Strichelkreise um den Dorfkirchturm her in die Luft zeichnet. Seine Malereien sind, dank ihren ausführlicheren Mitteln, allgemeiner verständlich. Die trompetenden Männer am Meere z. B., diese melancholische Humoreske, in der sich der unsterbliche Herr Biedermeier sezessionistisch beschäftigt. Von eigentümlicher Lyrik sind seine Heidebilder, wohl eine Spezialität der neuen deutschen Landschaft. E. A. Weiß ist jedenfalls vielseitiger. Seine vollblütigen Blumenstücke haben rasch Freunde und Käufer gefunden. Seine „Trauerweide im Sturm“, mit der sinnenden alten Frau an der Friedhofsmauer, ist ein originelles Stück gemalter Symbolik, mit einem Körnchen Japan-Pfeffers gewürzt. Sein Bildnis des Dichters Dauthendey, der an schwarzem Abend unter roten Wolken dichtend wandelt, hat echte Stimmung, von einem gewissen Holzschnittcharakter. Weiß ist überhaupt mit Vorliebe Romantiker. Liebespaare ruhen auf Wolken, jedenfalls im Geiste dahin entrückt, oder auch — nackt, ganz märchenhaft — auf einem bunten Blumeneiland, das unter blaustem

Himmel auf noch blauerem Meere treibt („Liebesinsel"). Oder er personifiziert „das Haus", als lebensgroße goldblonde Nacktheit, vor ruhig dunkelgrünem Hintergrund, der aus Haus, Bäumchen, Gärtchen, Beeten und Gartengitter besteht. Eva (Name für alles Weibliche) als Hüterin des Hauses und seines beglückten Friedens vor der stillen Pforte aufgepflanzt. Immer hat seine Romantik auch ihre melodische Idee und das macht sie meistens annehmbar.

(14. Februar 1904.)

Sezession.

Heute empfängt die Sezession ihre Gäste, denn sie eröffnet Sonntag ihre XX. Ausstellung. Sie ist wieder einmal sehr eigenartig ausgefallen und hat unter ihren 116 Nummern viele wertvolle. Eine ganze Anzahl ist auch vom Fleck weg verkauft worden. Fast alles stammt von den Mitgliedern der Vereinigung, deren etliche Ungewöhnliches unternehmen und damit namhafte Erfolge erzielen. Die Ausstattung der Räume hat größtenteils Professor Moser besorgt. Sie ist sehr reizvoll und die Farbe meist ein getontes Weiß, mit überraschenden Durchblicken in farbige Kabinette. Dies kommt auch einzelnen großen Statuen zugute, die sich in all der Helligkeit fast wie bei Freilicht ausnehmen. Gleich im ersten Raume, einem runden Gemach, steht Prof. Franz Metzners mächtige Plastik: „Erde," in Savonnière-Stein ausgeführt. Sie gehört zum Bedeutendsten, was die Wiener Plastik der letzten Jahre hervorgebracht hat. In dem dahinterliegenden viereckigen Hauptsaal steht in der Mitte die prächtige Bronzefigur eines Fechters, auf figurengeschmücktem Marmorsockel, ein für Breslau bestimmtes Werk des in Znaim geborenen, in Hamburg ansässigen Hugo Lederer, der auch das Granitdenkmal Bismarcks für Hamburg geschaffen hat. Der hochbegabte junge Künstler wird gewiß auch mit seinen in Wien ausgestellten Werken einen großen Erfolg haben. Der Dritte im Bunde ist Richard Luksch, der seinen originellen Entwurf für das Kaiserin Elisabeth-Denkmal in Marmor ausgeführt hat. Es ist die damals vielbemerkte Figur in der Krinolinentracht. Eine kunstliebende Wiener Dame, Frau Mauthner, hat sich dieses schöne Privatdenkmal bestellt.

Unter den Bildern werden vor allem vier neue Aquarelle Rudolf v. Alts (im Ver Sacrum-Zimmer) Staunen erregen. Eines stellt ihn selbst mit einer Urenkelin in seinem Wiener Heim dar. Drei sind aus der Goiserer Sommerfrische. Erstaunlich, höchst erstaunlich. Das angekündigte Bild von Klimt ist noch nicht ausgestellt. Am reichlichsten hat Engelhart die Ausstellung beschickt. Unter seinen Bildern befinden sich mehrere weibliche Freilichtakte und ein „Blick in den Sophiensaal", alles in Farbe und Form keck wie die Möglichkeit. Unter seinen Plastiken in Bronze und Marmor sind eine Kinderbüste und ein Kind in ganzer Figur, aus der eigenen Familie, besonders reizvoll. Bernatzik hat sich diesmal eine gelbe Welt aufgebaut. Ein gelbes Kabinett, mit komplementären Malereien, von

aparter künstlerischer Wirkung. In dem viereckigen Hauptsaale sind große Bilder, meist in Erfindung und Farbe mehr oder weniger phantastisch, zusammengestellt. Die vollste Wirkung macht Maximilian Lenz mit dem großen Gemälde: „Idunasäpfel.“ Eine Monna Vanna, aber was für eine! Mit nichts als einem Mantel, aber mit was für einem! Da hängen Tichys „Orpheus und Eurydike“, Auchentallers „Unter den Sternen“, Jettmars „Parzen“, Jägers „Der Nix“, verschiedene Badende, Badenwollende und Gebadethabende ... oder wenigstens so Aussehende. Viel Talent, wenn auch nicht alles gelingt. Ein sehr guter lebensgroßer Akt von Orlik. Zwei anheimelnde, ganz moderne Frühstücksbilder von Moll, der in anderen Räumen auch feine Landschaften hat. Ein Nebenraum ist mit einem hübschen Zyklus von Liebenwein, „St. Jörg,“ austapeziert. Treffliche Landschaften kommen noch vor von Siegmundt („Herbst“ besonders fein), Nowak, Tichy, Orlik u. a. Von Kurzweils Bildern ziehen wir das „Am stillen Wasser“ vor. Auch Mehoffer (Krakau) hat einige kleine Kraftsachen. Schließlich ist allerlei gute Graphik (Holzschnitte) vorhanden und Stolba neckt das Auge durch seine Vorsetzblattphantasien. Im ganzen eine sehr eigentümliche und inhaltreiche Ausstellung.

(26. März 1904.)

Sezession.

XX. Ausstellung.

In den weißen Räumen der Sezession drängen sich die Besucher und bummelt der bekannte Bummelwitz. Der Vernissagewitz war schon lange nicht so tätig wie diesmal. Er benannte den großen viereckigen Saal, wo so viele Figuren und so wenig Kleider zu sehen sind, das „Zentralbad“. Und das neue Bild Gustav Klimts, „Wasserschlangen,“ von dem einstweilen bloß der Rahmen und eine gespannte Leinwand zu sehen war, löste die Bemerkung aus: „Da sieht man halt, daß der Klimt immer überspannt ist.“ Nun hängen die Wasserschlangen wirklich da und sind ein herrlicher Farbenfleck, aber da kommt „der Klimt“ den Leuten noch viel überspannter vor. Bis zur Jurisprudenz seien sie noch mitgegangen, das aber sei absolut unverständlich. Ach Gott, als die Jurisprudenz neu war, hieß es, bis zur Medizin sei man mitgegangen, aber diese Jurisprudenz sei ganz verrückt. Nun, nach dieser Stundung des Irrenhauses steht wenigstens zu hoffen, daß es beim nächsten Bilde Klimts heißen wird: Bis zu den Wasserschlangen ließen wir noch alles gelten, dieses neue Ding aber geht über die Hutschnur. Eigentlich kann also der Maler ganz zufrieden sein, daß man seine Wasserschlangen noch nicht „versteht“. Du lieber Himmel, der sogenannte Verstand der Verständigen ist nun einmal so beschaffen, daß er alles verstehen will. Statt einfach die Augen auf die Weide zu schicken und die Endigungen des Sehnerven der Belichtung — wie die Photographen sagen — durch diese eigentümlich wohlige, molekular erregende Ausströmung auszusetzen. Dann,

später, nach dreimonatlicher Expositionsdauer — sagt der Photograph — werden einige Netzhäute so weit sein, daß sie auch dieses Bild leidlich spüren werden.

Es ist ein wundersamer viereckiger Fleck. Die Mannschaft eines Unterseebootes mag dergleichen erblicken, durch die geschliffene Scheibe einer Luke, wenn sie gerade die Tiefen eines mythologischen Südmeeres befährt. Seeschlangen, scharlachrote, goldbesternte, oder auch bronzeschimmernde, mit bunten Schuppen mosaizierte. In langsamen Kurven dahinwogend durch den Kristall der Tiefe. Über flimmerndem Kies, in dem sich helle und dunkle Edelsteine aneinander schleifen. Vermischt mit nixenfarbenen Gestalten, seejungfräulichen Formen, die auch nichts tun, als wogen, undulieren, in fließenden Kurven, in schwimmenden Farbentönen. Eben noch waren sie vielleicht Welle, jetzt sind sie Wellgunde, in fünf Minuten werden sie wieder zerflossen sein. Sie haben die wechselnden Farben der Perlmutter, die leise ineinanderspielenden, und ein irisierendes Blut in den Adern, Austernblut mit unbewußt weiblichen Regungen, die zur Flutzeit stürmisch verlangen, zur Ebbezeit schlaftrunken sich dehnen. Es ist gerade Ebbe. Die Lider der Wasserweiber sind gesenkt, sie schweben sachte in der Strömung entlang, die ihre losen Mähnen bauscht. Goldene Mähnen, die eine mit grünlichem, die andere mit rötlichem Schiller. Eine lichtgrüne Ranke, irgendwie vorbeigespült, schlingt sich spielend ins Haar, ein bräutliches Kränzlein zur Verlobung mit dem großen Niemand, der ein unsichtbarer Jemand sein mag. Zierlich gefiederte goldene Zweiglein, von einer fabelhaften Alge, wiegen sich im Leeren. Schmucktierchen funkeln, unter die Locken verirrt, gleich aufgesteckten Juwelen. Und seltsame Fischchen schwärmen vorbei. Hier ein Schwarm fingerlanger Pfriemenfischchen, glashell mit rosigem Aufputz. Sie scheinen, wie eine Wolke kleiner Pfeile, mitten durch das grünlich blonde schlummernde Nixenköpfchen zu schwirren. Dort ein Schwarm flacher Schollenfischchen, grau mit Silber oder ultramarinblau mit Gold. Sie sind einstweilen etwas rebusartig und ein Betrachter hielt sie (tatsächlich!) für blaue Husarentschakos. Das Bild ist nämlich noch gar nicht fertig und mancherlei darin kaum erst angedeutet. Trotzdem hat es den herrlichsten Sinn. Natürlich für das Auge. Gerade für diesen einen Sinn und keinen anderen. Und für den besonderen Sonderverstand des Auges. Denn es ist ein dummes Vorurteil, das Auge für unverständig zu halten, wie so viele vieläugige Wenigseher meinen. Aber freilich, das ist kein Verstand des Einmaleins oder Keinmalkeins, sondern der pure Augenverstand, den zum Beispiel das feinste Ohr nicht begreifen kann und den bloß wieder die anderen Augenverständigen verstehen.

Klimt also ist so gut wie je. Weniger läßt sich dies von seinen Nachahmern behaupten. Dieser Unnachahmliche wird nämlich jetzt von einer Menge Schülern in partibus weidlich imitiert. Sie betrachten ihn augenscheinlich als ihren Vorahmer. Man muß sich wundern, daß diese ungesunde Epidemie gerade in der Sezession ausbricht, deren Hauptgrundsatz ist: Sei du selbst! Mit diesem Satze steht und fällt sie. Sobald das Nachschablonieren beginnt, hört das Talent auf.

Oder ist es vielleicht schon das Symptom des Talentschwundes? Und alle diese Kopisten haben früher, in ihrer eigenen Weise, Gutes geleistet. Jetzt spekulieren sie, wie sie am besten das einzige, was sie sicher hatten, verlieren könnten — ihr bißchen Selbst. Schade um Auchentaller, List und noch andere. Wem soll Auchentallers „Unter den Sternen“ zusagen, mit der nuditätischen Donna, die auf der Ursa major der alten Sternbildkarten reitet und von händeringenden Elendgestalten gefolgt ist? So unverständlich kann Klimt gar nicht sein, denn er malt zu gut und ist immer suggestiv, der geborene Beeinflusser. Auch List versagt gänzlich, wo er Klimt kopiert. Es ist, als ob ihm plötzlich sein Malenkönnen abhanden käme. „Tag und Dämmerung“ ist einfach schlecht. „Salome“ ist besser, nur ärgert der aufgesetzte Klimt-Kopf. Sehr hübsch ist „Rosenzeit“, mit dem rot-weiß gestreiften Kleide. Auch dieses Bild hat zwar Klimt angehaucht, aber doch das hübsche Eigenleben nicht ausgeblasen. Noch andere Klimt-Spuren wären so zusammenzulesen, selbst wo man sie auf den ersten Blick gar nicht vermutet. Man sehe in Bernatziks gelbem Zimmer die schmalen Bildstreifen. Es sind senkrechte Ausschnitte aus Klimtschen Waldungen, mit einer Gruppe langer schlanker Föhren, in deren Wipfeln sich ein paar lichte Himmelssprenkel verteilen. Übrigens ist das gelbe Zimmer mit seinen Malereien in den natürlichen Ergänzungsfarben, also bläulich-rosig, sehr hübsch. Zwar hat man beim Betreten das Gefühl, als würde einem goldgelber Schnupftabak in die Augen gestreut. Aber es ist feiner Schnupftabak, von einem gewissen künstlerischen Aroma. Etwas dunkler, dotteriger, als das erste schwefelgelbe Sekretariat der Sezession, an das man nicht ohne Niesen zurückdenken kann. Ach Gott, Whistler, auf den ein so großer Teil aller sezessionistischen Inszenierungen zurückgeht, polemisiert einmal gegen einen seiner Kritiker, der ihm im Bilde ein gelbes Zimmer beanständet. „Der Gute hat nie mit uns in unserem gelben Zimmer gefrühstückt und dabei bemerkt, wie reizvoll die Gesichter der Leute gegen dieses Gelb stehen.“ Bernatzik scheint solche Erfahrungen gemacht zu haben. Sein Zimmer ist aus allerlei Nichtsen reizend kombiniert und die Malereien gehören zu seinen besten. Das Hauptbild ist ein Blick in paradiesische Landschaft, mit großen Gebüschen von Päonien (eine treffliche Päonien-Studie hängt auch in der Ausstellung) und anderem nicht alltäglichen Pflanzenwuchs. Zwei Cherubim mit blanken Schwertern halten in den Seitenstreifen Wache. Das alles in jenen veilchenbläulichen Duft getaucht.

Unter den mancherlei großen Leinwanden, die im Hauptsaale umherhängen, ist die von Maximilian Lenz („Idunasäpfel“) die interessanteste. In der Tat ein dekoratives Prachtstück nicht gewöhnlicher Art, mit dem der ernste Künstler einen großen Erfolg (und sogar einen Käufer!) erobert hat. Die Szene ist dichterisch-malerische Idyllenlandschaft. Der Rasen ganz durchwuchert von Blauveilchen, die sich in dichten Streifen durch das Grün ziehen. Im Hintergrunde hohe Laubbäume, deren Kronen eine mehrfach ausgebuchtete Lücke voll goldgelben Abendhimmels lassen. Dort tanzen weißgekleidete

Naturkinder den Schmetterlingsreigen der Unschuld. Vorne aber, rechts, sitzt eine hohe schlanke Frau in feierlicher Nacktheit und dennoch angetan mit königlicher Pracht. Ein dunkler Mantel, über und über mit echtem Gold gestickt, fließt ihr von den Schultern nieder und verbreitet sich weithin, bis hinter die Rahmenränder. Eine breitgeschwungene echtgoldene Märchenkrone deckt ihr rabenschwarzes Haar und in den Händen hält Iduna zwei goldene Äpfel, die eigentlich goldene Herzen sind, opferdampfende, ... ein Wölkchen von blauem Dunst, kaum sichtbar, steht über jedem. Diese Erscheinung Idunas ist eine reizvolle Eingebung des Künstlers. Dabei keineswegs das Traumgesicht eines Naiven, sondern eines erfahrenen Kunstmenschen. Man muß wieder einmal an die schlanken Salomen Aubrey Beardsleys denken, an seine allerzierlichsten Hexlein mit ihrem Gemisch von schwergestickten Prunkgewandfalten und allerlei heiklen Blößen. Aus seiner dünnen, scharfen Federzeichnerei und Tuschekleckserei ist das hier in alle Ausgiebigkeit von Gold und Farbe übersetzt. Die Festlichkeit der göttlichen Frau erhöht sich durch einen gewissen Archaismus. Es ist in ihrer aristokratischen Schlankzügigkeit etwas von mittelalterlicher Dame, die soeben der goldschimmernden Miniaturszene eines Pergamentkodex entstiegen. Aber auch von jener vornehmen Farbenkühle des Quattrocento, von dem grau in grau blühenden Fleisch der Venus Lorenzo di Credis (Uffizien, Florenz). Lenz hat diese bleiche, blanke Frauenform, die in vornehmster Modulierung dasitzt, mit einem feinen schwärzlichen Überton angehaucht, der dem Fleischton den leichten Rußgeschmack spanischen Fleisches gibt. So vielerlei Töne sind angeschlagen und klingen um den Maler her, während er seinem Werke nachhängt. Es ist das Schaffen des Kulturmenschen. Sie verfolgen ihn bis in den fernsten Hintergrund, wo neudeutsche Epheben und Ephebinnen tanzen; Töchter Stucks, Ludwig v. Hoffmanns, der „Jugend“, schließlich Gemeingut aller gemalten Neuromantik. Aber bei alledem ist das Bild unverkennbarer Maximilian Lenz. Das Prisma, durch das alle jene bunten Strahlen hindurchgegangen, ist nach Stoff und Schliff sein angeborenes Eigentum.

Dem großen Erfolg, den Lenz mit seinem Bilde hat, kommt kein anderer der Hochstrebenden nahe. Hans Tichys „Orpheus und Eurydike“ sagt mir noch am meisten. Es ist Phantasie in diesem atmosphärischen Kampf vom Rot des Lebens und vom Blau des Todes. Auch etwas wie Leidenschaft in dem Vorwärtsstürmen des leierschlagenden Sängers. Dennoch spüre ich mehr Kopf als Blut darin, der Künstler geht über sein wirkliches Temperament hinaus. Noch von anderen (Kurzweil, Jettmar, Hohenberger) ist gleiches zu melden. Es fehlt in diesen großen Arbeiten das innere Muß. Auch Nowak, dessen Können bei seinem unverbrüchlichen Naturstudium von Jahr zu Jahr wächst, verliert sich in seinem großen Abendbild mit Figuren und Wasser — übrigens eine achtbare Arbeit — an Rysselberghe, Henri Martin, Ménard. Von allen diesen Künstlern sieht man vorzügliche kleinere Dinge, die mehr in ihrem Handgelenk liegen. Namentlich Landschaften, die man mit immer

neuem Vergnügen sieht. Die reizvollste ist für mich der „Herbst“ von Ludwig Sigmundt. Da ist Luft und Licht ein einziges mildes Lächeln, ein Gemisch von webender Stille und leisem Flimmer, und mitten drin steht ein weißes Haus und macht einen viereckigen weißen Fleck, der in seiner geometrischen Sicherheit wie eine Friedensbürgschaft wirkt. Auch das ist immanente Symbolik der Dinge. Sehr hübsch sind auch die sonnigen oder abendlichen Idyllen Molls aus der Gegend von Heiligenstadt und Hohe Warte. W. F. Jäger (in Raspenau) bringt seine Landschaft („eine dunkle Wolke“) durch eine vorn hingestellte weibliche Halbfigur in treffliche Perspektive. Er versucht sich übrigens auch, zum erstenmal, im lebensgroßen Akt („Der Nix“) und erzielt manche Feinheit des Fleischtones. Auch Orlik, der liebenswürdige Kleinmeister, stellt seinen ersten lebensgroßen weiblichen Akt aus. Das Milieu japanisiert. Der Akt ist durchaus europäisch, im Linienzug reizvoll, in der Durcharbeitung des Fleischtones bereits mannigfaltig und auf Energie bedacht.

In der Art, den weiblichen Akt modern zu fassen, steht freilich Josef Engelhart voran. Seine Versuche, den hellen Fleischton und seine rosigen Elemente in freier Luft mit grünen Reflexen von Gras zu mischen, gehen schon durch eine Reihe von Jahren. Aber niemals war darin so viel Wissenschaft, wie in dem Bilde: „Der rote Hut.“ Die Analyse von hellem Freilichtfleisch wird darin schon ganz subtil und der Beigeschmack von Experiment ist doch überwunden. Seine Ballszene aus dem Sophiensaal hat mehr den Charakter des Bravourstückes. Vorne Logenpublikum, lebensgroße Décolletés, und in der Tiefe, unter dem strahlenden Sternbild des Kronleuchters, die gedämpfte Buntheit des Ballgewühls. Noch andere energisch hingefegte Farbensachen hat er auf der Liste, eine Tänzerin, eine Sängerin. Und er ist immer er selbst. Die Anregungen, die er ohne Zweifel gehabt hat, liegen nicht auf der Oberfläche, sein starkes Naturell hat sie überwunden. Auch als Plastiker macht er nachgerade seinen Weg. So rasch er die Sachen anzufallen pflegt, und mancherlei Sachen auf einmal, hat er doch das Talent, folgerichtig zu sein. Nicht zäh am Versuchten zu kleben, sondern mit immer neuer Plötzlichkeit denselben Punkt anzugehen. Die Marmorbüste seines Töchterleins, mit zwei ins Haar geknüpften Maschen rechts und links, ist in Bewegung und Ausdruck so kindlich lieb, dabei so ohne Künstlichkeit gegeben, daß sie allgemeinen Beifall findet. Die Kinderstatue in Bronze, ganze Figur, läßt mehr malerisches Element zu. Dabei merkt man doch, daß die technischen Schliche und Listen des Plastikers von Fach hier nicht zugebote stehen, wie etwa in einer marmornen Kinderbüste von Hellmer; es spricht vor allem das stärkere künstlerische Temperament und besiegt die größere Routine.

Noch manches vollwichtige Bild wäre da zu rühmen. Knirrs Familienszene von wohligstem koloristischem Habitus. Die kleinen, aber starken Sachen von Mehoffer (Krakau), darunter das interessante Bildnis seiner Frau in ganzer Figur und sein ganz urwüchsiger Entwurf für ein Glasfenster. In Krakau herrscht eine

eigene Glasfensterphantasie, die man wahrlich nützen sollte, weil sie warm ist. Liebenweins Folge von Wasserfarbe, blättern: „St. Jörg, eine fromme Märe“ sieht man mit herzlichem Vergnügen. Sie haben Stil und Humor (man sehe die Rolle der beiden wackeren Bulldoggs) und sind etwas innerlich und äußerlich Ganzes. Dabei trotz des Ritterstückartigen merklich von heute. Der Zyklus sollte irgendwie erworben werden. Ich vergesse richtig Blauensteiners großes Bild: „Sommerschwüle,“ das diesen klimatischen Begriff mit hochmodernen Mitteln malerisch begreiflich macht. Im Ver Sacrum-Zimmer wimmelt es von hübschen modernen Sächelchen, meist Holzschnitten (Orlik, Moll, Henneberg, Kurzweil, Blauensteiner, Stolba, Reichel). Der famosen, etwas klingerisierenden Phantasieradierungen von Alois Kolb nicht zu vergessen, die in einem anderen Raume hängen. Stolba erregt auch Aufmerksamkeit durch seine reizenden „Holzeinlagen“, die nach Art der bunten Vorsetzpapiere auf Holzfurnieren in einem Bade von gekochten Kräutersäften gemacht sind. Er hat schon solche ausgefallene Einfälle, aber auch den künstlerischen Schick dazu.

Und hier begegnet man auch wieder dem Urgreis aus der Skodagasse, Rudolf v. Alt. Seine vierundneunzig Jahre haben ihn nicht verhindert, diese vier erstaunlichen Aquarelle zu malen, bei denen man wirklich nicht mehr weiß, ob sie ins kunstgeschichtliche oder ins naturgeschichtliche Hofmuseum gehören. Welche malerische Kraft liegt in dem großen Interieur, das ihn selbst mit einer kleinen Urenkelin — man möchte schon gleich Urgroßenkelin sagen — in seiner Arbeitsstube darstellt. Mit dem bekannten altgeschnitzten Tirolerschrank im Hintergrunde, der mit so brillanter Verve aus dem Breiten herausgearbeitet ist. Und als Gegensatz wieder das „alte Gasthaus in St. Agatha bei Goisern“. Scheinbar so zierlich in der Handschrift und doch eine breit und leicht hingewaschene Tonstudie voll Altscher Feinheiten. Dann sein düsteres Ramsauergebirge, sein Goiserer Gegenüber, hinter sonnigem Talgrund aufsteigend. Und schließlich, mehr als Skizze hingesetzt, die gemütliche Frühstücksecke in seinem Garten, mit dem rot-weißen Kaffeetuch auf dem runden Tisch unter dem schattigen Baum, der die Sommersonne nicht abhalten kann. Man beglückwünscht Rudolf Alt, indem man sich zu ihm beglückwünscht.

An das Ende dieses Berichtes seien die Bildhauer gesetzt. In der Ausstellung zwar stehen sie sehr obenan, durch die Bedeutung ihrer Werke. Gleich vorne der weiße Rundraum, den Professor Franz Metzner für seine gewaltige Figur „Erde“ gebaut hat, ist von eigenartig großartiger Stimmung. Diese Erde ist eigentlich ein Erdball, denn die titanenhafte, kauernde Mannesgestalt ist mit verschränkten Gliedmaßen und tief auf das Knie gebeugtem Haupte in einen Knäuel von größter Menschenform zusammengeballt. Auch die Fäuste sind geballt, als wirke das nämliche Bildungsgesetz im ganzen wie im einzelnen. Die ganze Form ist ein Ausdruck ungeheurer, in sich selbst verdichteter Kraftfülle. Der Künstler hat das eigenhändig in Savonnière-Stein gehauen, mit einer großen, auf Ecken und

Schneiden und mannigfache Kurven ausgehenden Flächigkeit, die durchaus als Freiluftstil wirkt. Auch die acht Atlanten, welche die Decke dieses Rundsaales stützen, haben solche großplastische Tugenden und stehen dabei, mit ihrem inneren Pilaster- und Kapitälcharakter, ganz im Dienste der Architektur. Die acht identischen Jünglingsfiguren, die am Eingange als eine Art Dockengeländer verwendet sind, haben gleichfalls den Reiz eigentümlicher Stilisierung für den Bauzweck. In der Mitte des großen Saales aber steht der bronzene „Fechter“ von Hugo Lederer (Berlin) auf seinem figurengeschmückten Marmorsockel; ein Brunnenwerk, das für den Platz vor der Universität in Breslau bestimmt ist. Lederer ist in Znaim geboren, aber schon mit sechzehn Jahren nach Hamburg gekommen. Dort siegte er voriges Jahr im Wettbewerb um das Bismarck-Denkmal. Er bildete den großen Deutschen als „Roland“, wie er in altdeutschen Städten noch als Stadthort auf Rolandsäulen steht, eine kolossale Granitfigur im Mantel, die Hände vorn auf den Knauf des aufgestützten Schwertes gelegt. Sein Fechter ist keine Stilfigur, sondern ein Akt von ehrlich schwellender Jugendkraft, leicht und wuchtig zugleich, vortrefflich abgewogen im Verhältnis der ruhigen Standseite und der natürlich bewegten Spielseite. Ein Werk voll Gesundheit und Jugend, das durch den Gegensatz zu der dekorativen Weichheit und dem tonigen Marmor der weiblichen Sockelfiguren doppelt stramm wirken muß. Von beiden Bildhauern sieht man auch vortreffliche, modern gehaltene Büsten, denen gegenüber zwei Cancianische Herrenbüsten mit ihrem trockenen Realismus und zu Hilfe genommenen Händespiel stark abfallen. Die am Pult schreibende ist übrigens dem Büstendenkmal des verstorbenen Sindaco von Venedig im dortigen Giardino Pubblico nachempfunden. In einem Kabinett endlich steht das eigenartige kleine Marmordenkmal der verewigten Kaiserin, von Richard Luksch, von der Denkmalbewerbung her erinnerlich und im Auftrage einer feingesinnten Wiener Dame ausgeführt. Die unvergessene Jugendblüte der Kaiserin fiel in die Krinolinenzeit. So waren es denn mit die großen Linien dieser bauschenden Tracht, die sich dem Künstler als etwas Monumental-Dekoratives nahelegten. Im großen, auf öffentlichem Platze, hätte das ohne Zweifel etwas abenteuerlich gewirkt; im kleinen und für die künstlerische Privatandacht einer patriotischen Dame, stellt sich der Reiz des aparten Kabinettstücks ein.

(31. März 1904.)

Johann Viktor Krämer.

Einer der wanderlustigsten Wiener Maler wird das Publikum bald wieder mit einer Ausstellung seiner jüngsten Wanderbilder erfreuen. Johann Viktor Krämer, dessen südspanische, sizilische, ägyptische, palästinisch-syrische und hanseatische Bilder der Reihe nach soviel Beifall gefunden haben, wird uns diesmal nach Korfu führen, wo er voriges Jahr sechs Monate in rastlosem Studium ver-

bracht hat. Die Hinreise, im April, konnte er in Gesellschaft unseres Konsuls in Korfu, Grafen Crenneville, und durch ihn vielfach gefördert, auf dem k. k. Schulschiff „Nautilus" machen, der nebst dem „Albatros" die jonischen Inseln anlief.

Manches interessante Wellen- und Wogenbildchen, an Bord gemalt, aus den Gewässern von Korfu, Kephalonia, Santa Maura usf., erinnert an diesen Vorstoß, den der Künstler bis Olympia ausdehnte. Die eigentlichen Arbeitsmonate aber waren Korfu gewidmet, dessen herrliche Natur ihn ganz gefangen nahm. Meistens zeigt er uns ein Korfu, das sonst nicht gemalt wird; nicht das Korfu der Ansichtskarten und Vedutenmaler, sondern intime Ansichten, Anblicke vielmehr, in denen der Farbenreichtum der Pflanzenwelt und der Glanz der phäakischen Lüfte sich auf das interessanteste variiert. Der nur wenig besuchte Park des königlichen Lustschlosses Monrepos, in dem unsere verewigte Kaiserin vor Erbauung des Achilleions zu wohnen pflegte, bot ihm besonders schöne Motive. Diese stillen Wandelgänge zwischen Dickichten von purpurnem Oleander und der blauen Liebesblüte (Agapenthus umbellifera), von uralten Zypressen überragt und vom klarsten Blau überwölbt, taten es ihm besonders an und er konnte nicht umhin, als Staffage eine Nausikaa hineinzumalen. Der Oleander wurde ihm sogar verhängnisvoll, denn er wollte durchaus noch den August als eigentlichen Oleandermonat dort verbringen und trug einmal beim Arbeiten im Freien einen regelrechten Sonnenstich davon. Eine kleine Kapelle im Park, von hohen Zypressen umstellt und von unendlicher Luft und Sonne umwogt, hat er bei verschiedenen Witterungen gemalt, was eine reizende Serie ergibt. Auch die uralten, zerklüfteten Ölbäume mit ihren wuchernden Efeugehängen waren ihm Lieblingsobjekte. Die Vegetation ist so reizvoll, daß er ihr gelegentlich eigens in ihre Heimlichkeiten nachging. So in einer lebensgroßen, mit Farben ausgemalten Federzeichnung, die einen blühenden Magnolienzweig mit allen seinen Blätterbüschen und Blüten darstellt. Das grüne und bunte Gewucher als solches füllt ihm manchen Rahmen ganz und gar. Man sieht deutlich, daß es kleine Ausschnitte aus einer Unabsehbarkeit von ebensolchem Reichtum sind, und hat die Illusion einer Welt von blühendem Wachstum. In einigen Waldbildern spielt die Sonne eine große Rolle. Ihr Lichtgeriesel und leises Umherfließen im Grün ist ein unerschöpfliches Motiv für ihn. Einmal hängt er die ganze Nachmittagssonne wie eine Lampe im Waldesdunkel auf und läßt das große Himmelslicht weidlich leuchten. Zahlreiche Modellstudien des Künstlers, in der feurigen Nachmittagssonne, gelten einem großen Bilde „Apollo und Daphne", das nun beinahe vollendet ist. Hoffentlich gelangen diese Bilder noch im Frühling vor die Öffentlichkeit. Sie werden der richtige Blumengruß sein.

5. Februar 1904.)

* * *

Vor einigen Wochen schon habe ich dem Leser von der Bilderausbeute erzählt, welche J. V. Krämer vorigen Sommer von Korfu heimgebracht hat. Die Blüten und Früchte von sechs phäakischen

Monaten, gepflückt von einer farbenhungrigen Hand, die sich viele Jahre hindurch in den alten, ewigen Farbenländern geübt hat. Nun hat der Künstler diese Bilder bei Miethke ausgestellt, und noch andere dazu, so daß ein förmliches Panorama entstanden ist, das von Tanger bis Baalbek reicht, von der Alhambra und dem Alcazar bis zu den Wüstentempeln von Abu Simbel und der Schmerzensstraße zu Jerusalem, mit ihrer einzigen Palme der heiligen Stadt. Die früheren Kunstreisen Krämers habe ich schon bei früheren Ausstellungen gewürdigt, aber wer könnte den Zauber eines solchen Wiedersehens abwehren? Der organische Zusammenhang aller dieser Ausflüge ins Farbige gewinnt die Bedeutung einer malerischen Autobiographie, eines Selbstbekenntnisses, in dem das Ideal eines Lebens Gestalt gewinnt. Krämer ist nicht nur eine malerische, sondern auch eine poetische Natur. Und eine tiefreligiöse, diesen Begriff natürlich nicht konfessionell gefaßt. Ihm werden an den heiligen Orten die heiligen Geschichten wieder lebendig. Das dunkle bethlehemitische Jünglingsprofil, mit der unverwüstlichen Originallandschaft als Hintergrund, wird ihm zu einem „Christus auf dem Wege nach Emmaus“. In der Allee des königlichen Parkes Monrepos (Korfu), wo rings das Blau der Liebesblüte (Agapenthus umbellifera) wuchert und uralte Zypressen in ein klassisches Himmelblau ragen, sieht er an hellem Tage die lichte Gestalt der Königstochter Nausikaa wandeln. Im Purpurschein der jonischen Abendsonne ist er Zeuge der wundersamen Szene, wie Apollo die keusche Daphne überrascht, die sich aus seinen Armen in die Gestalt eines Lorbeerbaumes flüchtet. All dies ist ihm heilig, in dem Sinne, daß es seine Andacht erregt und diese Schilderungen, ob christlicher, ob heidnischer Observanz, mit einer ganz persönlichen Innigkeit erfüllt. Immerhin baut er sich im Ausstellungssaal eine eigene „Kapelle“, worin Christus herrscht, wie er ihn in Bethlehem gesehen und im Kidrontal, und am Jordan, wo das heutige Landvolk über die einzige Brücke des heiligen Stromes wimmelt. Andacht ist eine eigene Eigenschaft Krämers. Man fühlt sie deutlich heraus, wenn er den „guten Hirten“ mit seiner Herde malt, oder den Siloateich im tiefen Talgrund, an dem der Blindgeborene mit dem Augenlicht begnadet ward. Die Gestalt Christi taucht selbst in anderen Ländern gern neben ihm auf und gibt einem malerischen Punkte noch besondere Weihe. Im Kapuzinergarten zu Taormina etwa, der so ernst und still im milden Sonnenscheine ruht. „So muß das Grab Christi ausgesehen haben,“ sagt er, wenn man sich von ihm seine Empfindungen erzählen läßt. Er erzählt sie gut, mit einer schlichten Begeisterung, die ihm eine Art unbeholfener Suada verleiht. Wenn er mitten unter seinen Bildern solche Vorträge halten wollte, hätte er gewiß Zulauf. Die neuesten Bilder, wie gesagt, sind die von Korfu. Es sind nicht jene abgedroschenen Veduten, die alle Welt auswendig weiß, sondern Szenen aus dem intimen Korfu. Aus seiner blühenden, wuchernden Pflanzenwelt, mit der die Sonne ihre kühnen und lieblichen Spiele treibt, die er nicht müde wird zu ergründen, zu genießen, den Formenreichtum und die Farbenpracht einer bevorzugten Flora. Das odysseische, alkinoische Element, mit dem modernen Auge angesehen, bald analytisch

wie in der merkwürdig sachlichen Feder- und Aquarellstudie eines blühenden Magnolienzweiges, bald träumerisch zusammenfassend zu phantastischen Anblicken, die doch Wahrheit sind. Eine schlichte Kapelle im Park von Monrepos, zwischen hohen Zypressen, mit dem Blau über und dem Blau unter sich, wird ihm zu einem öfter wiederkehrenden Thema, an dem er die verschiedensten Witterungen, die er dort erlebt hat, gleichsam thematisch verarbeitet. So hat die ganze Ausstellung ihre starke und anziehende Eigenart. Es ist Bann in ihr.

(8. April 1904.)

Bei Max Klinger.

Ende Juli, Leipzig, tropische Hitze. Ein Freund brachte mich zu Max Klinger, der eben die letzte Hand an seine neue Marmorgruppe: „Drama“ legte. Tags darauf sollte er nach Naumburg an der Saale entweichen, wo er ein Weingütchen besitzt. Er hatte den heißen Leipziger Juli rastlos durchgearbeitet und war glücklich fertig geworden. Fertig? Angesichts des riesigen Marmortrumms von fast hundert Meterzentnern meinte er dann zu uns: „Soll ich denn noch was daran machen? Ich glaube, es ist unnötig.“ Wir gaben ihm gerne recht; für das übrige brauche man ja nur dem Italiener zu sagen: „So, nun machen Sie da noch dritthalb Meter Zopf.“ . . . Es war fünf Uhr nachmittags. Der Meister hatte ungefähr in dem Kostüm gearbeitet, das Phidias in seiner Werkstatt zu tragen pflegte, und mußte sich für uns erst ankleiden. Er hat so einen jungen Altgriechen im Leibe. Als wir den langen Gartengang hinanschritten, den eine Allee hoher Lilien, Rosen und Disteln säumt, und die vielen erratischen Blöcke Marmors von Blumen umwuchert liegen sahen, hatten wir den Eindruck: das sind so seine Wurfübungen. Vor dem Frühstück schleudert er mit myronischen Armen diese Diskusse vom äußeren Ende des Gartenganges an das innere, und vor dem Abendbrot wieder zurück an das äußere. Sagte ich nicht: schritten? Eigentlich fuhren wir. Der Gaul nämlich, der den Professor schon öfters heimgebracht hat, läßt es sich durchaus nicht nehmen, Karl Heinestraße 6 jedesmal durch das Tor hineinzuschwenken und bis vor die Hausschwelle zu traben.

Die Werkstatt ist ein weiter, hoher, saalartiger Kunstschuppen, mit Vorraum und anstoßendem Salon. Nichts von Schauraum für schaufrohes Publikum, an dessen Besuchstagen — etwa wenn zu wohltätigem Zweck ein „Beethoven“ oder „Drama“ gezeigt wird — sogar der Salon eigens abgesperrt ist. Nichts ist Max Klinger fremder, als sich irgend in Szene zu setzen. Umgibt ihn doch vielmehr eine eigene Wolke von Unnahbarkeit und oft, wenn man ihm schon genaht ist, eine zweite Wolke von Schweigsamkeit. Freilich, er braucht gar nicht eigentlich zu sprechen, um die charaktervollste Beredsamkeit zu entfalten. Er hat da allerlei alte Bruchstücke aus Griechenland, mit denen muß man ihn hantieren sehen. Mit jener kopflosen weiblichen Marmorbüste besonders, deren Busen durch ein Gürtelband

so merkwürdig schief nach oben gepreßt ist. Die reine hellenische Barocke, mit einer Art plötzlicher, zufälliger Lebensfülle im Fleisch, dessen Oberfläche durchaus in leiser Vibration lebt. Er wird nicht müde, ihr mit tastender Hand über Nacken und Schulter zu streichen, um dieses heimliche Quellen und Schwellen der Form zu genießen. Mit einem schwedischen Streichholz leuchtet er ihr von hinten unter den Arm, um durch den Flackerschein ein zartes Schattenspiel von Modellierung nach vorne wogen zu lassen. „Da... da... und da.“ Und was es da alles für Unsichtbares zu fühlen gibt, mit den Fingerspitzen. Mit einer Art schlauer Heimlichkeit flüstert er mir zu: „Und ich bin sicher, daß das keine Kopie ist, sondern griechisches Original. Ganz abgesehen von der Feinheit der Oberfläche, schon dieses Gürtelband sagt mirs. Es ist zu einfach für einen Kopisten. Der hätte sich nicht enthalten können, allerlei kleines Zeugs daran zu machen.“ Und wiederum dämpft er die Stimme: „Merken Sie mal.... nicht wahr, Sie sehen kein Knospen der Brust? Keine Spur... Nun treten Sie hieher.... nun sehen Sie es.... das ist griechisch.“ Das sind Klingersche Augen. Das ist Klingersche Beredsamkeit. Oder wenn er mit zwei Fingerspitzen eine Vasenscherbe aus Arezzo aufhebt und schief gegen das Licht hin und her wendet, um die flott hingemodelten Relieffiguren plastisch wirken zu lassen. Das ist so recht eine Bewegung aus dem Handgelenk eines Bildhauers. Oder wenn er seine elegante Kraftgestalt gegen den schweren Laaser Block des „Dramas“ stemmt und ihn langsam um seine Achse dreht, um diesen oder jenen Teil zu belichten. Sein rotblütiger, rotbärtiger Kopf, der in Seffners Büste bei aller Polychromie so bleichsüchtig und im Gartenstil geschoren ausgefallen, steht wunderbar gegen das kalte Weiß des Marmors. Die Anstrengung jagt ihm noch eine rote Welle mehr durch die Adern, bis er in heller Lohe steht.

Er hat auch ein schönes griechisches Grabrelief, eine sitzende Frau, im Umriß leicht verwischt durch all die Zeit vor und nach Christi. Aus Syra. Und Abgüsse von raren Kleinigkeiten, die nicht jeder beachtet. Ich hebe ein daumgroßes Gipsköpfchen auf, alexandrinische Arbeit. Ich finde Ähnlichkeit mit dem backenbärtigen Männerkopf am Sockel der Salome. Ich frage ihn, ob wirklich eine junge Polin in Paris des Urbild dieser Salome gewesen. Er lacht mit einem eigentümlichen animalischen Lachen, wie Pan und sein bockbeiniges Gefolge es hatten. „Sie war keine Polin. Sie pflegte zu sagen, sie sei... nach der großen Weltausstellung von 1867 geboren.“ Wir betrachten eine kleine Bronzekopie der Salome, mit den gewissen Lippen, wie Vampyre sie haben mögen. Mir fällt eine alte medizinische Abhandlung aus dem achtzehnten Jahrhundert ein: „Über das Schmatzen der Toten in den Gräbern“. Das interessiert ihn.

Man kommt so aus dem Hundertsten ins Tausendste. Griechenland, das Marmorland, kehrt immer wieder. Er schildert die Farben des Parthenons. Ost und West weiß, Süd und Nord rot; nämlich die Seiten, die den beiden Meeren und ihren färbenden Luftbeizen zugewandt sind. Er ergeht sich im Korn der verschiedenen Marmore, in dem Handgefühl bei der Bearbeitung eines jeden. Unser harter

Laaser steht sehr in Gunst. Die wenigsten wissen, daß auch die buntgestreifte Decke auf den Knien des Beethoven aus Laas stammt. Jeder nimmt sie ungefragt für algerischen Onyx. Aus der algerischen Abteilung der Pariser Weltausstellung hat man ja einen richtigen Onyxrausch davongetragen, der Jahre vorhält.

Da steht eine Gruppe Totenmasken, in Bronze abgegossen: Beethoven, Brahms, Nietzsche... Oh, Nietzsche, der war ja auch Musiker! Da kam aber einmal Professor Möbius ins Atelier, der die pathologischen Bücher über die Dichter und Künstler schreibt. Als er die Nietzsche-Maske erblickte, rief er sofort: „Ei, da fehlt ja der ganze Musiksinn!" In der Tat hat er tief eingefallene Schläfen, während sich diese bei Beethoven und Brahms ganz spezifisch mächtig hervorwölben. Das hindert Klinger nicht, diese Nietzsche-Maske mit einem förmlichen Schauer zu ergreifen. Schauerlich ist sie ja auch, mit ihren abgrundtiefen Augenhöhlen, der schiefgebogenen Adlernase und dem großmächtigen Wischer, der über Mund und Kinn geht, wie der mächtige Schnauzbart sich im Guß verstrichen hat. Eine Gipsstatuette Schumanns sitzt bei der Büstengruppe. Unheimliches Quartett. Man plaudert weiter über Musikerbüsten. Drei kolossale, ausgeführte stehen beisammen: Nietzsche, Wagner, Liszt. Wagner streng, scharf, großartig. Ich hatte eben erst das neue Wagner-Denkmal in Berlin gesehen, aus Carrara-Tragant, mit weißem Zuckerguß, erschrocken zurückfahrend, da der Tanhäuser ihn kühnlich von unten her ansingt. Der Liszt, „mit so was" — er folgt mit dem Finger der nach oben konvexen Mundlinie, odi profanum, „und so einem Haar". Wie der Sphinx in Ägypten... Klinger verschwindet und kehrt alsbald mit einem Photographienkatalog zurück. „Da, da, da." Er zeigt drei Liszt-Photographien darin, nach der Natur, mit genau dieser Mähne. „Das ist doch einmal kein geschwindeltes Haar! Das darf man ehrlich machen." Er hat eine rechte Freude an dieser dreifachen Verbürgung seiner Liszt-Mähne. Ein Liszt-Schüler, Russe, hat die Büste bei ihm bestellt, um sie dem Leipziger Gewandhaus zu schenken.

Und wiederum sind wir bei den alten Griechen und ihren Marmoren. „Sie in Wien haben ja die köstlichsten Sachen. Ihr ephesisches Museum . . . Da kann man sich gar nicht satt sehen . . . Die Herren haben nämlich die wunderbare Idee gehabt, von dort allerlei merkwürdige Marmore mitzubringen, Bruchstücke, die man so mitgehen läßt, weil sie kein Mensch eines Blickes würdigt . . . und die benutzen sie jetzt als Sockel. Einer herrlicher als der andere. Ein Schatz. Verlohnt hinzureisen." Überhaupt sei es ja vom Altertum mit das Köstlichste, was die berühmten alten Kunstgelehrten gar nicht beachteten. „Wenn Winckelmann und Lessing heute aufstünden und die neueren Ausgrabungen sähen, die würden Augen machen! Ha, ha!.. Die harmonische Ruhe... Die erhabene Einfachheit usw." Und er ergeht sich in der Schilderung der sogenannten „Tanten" im Akropolis-Museum. Dieser altathenischen Tempelmädchen, deren archaische Gewandstatuen dort reihenweise aufgestellt sind. Er beschreibt das Kostüm der einen, ein Wunder von mühsamer Kunstfertigkeit. Polychrom, mit einem Muster, dessen sämtliche Einzelheiten mit ein-

gravierten schwarzen Linien umzogen sind. Ein vollkommenes Holbeinmuster so durchgeführt. Der Mann müsse an dem Muster allein ein ganzes Jahr gearbeitet haben.

Ich frage auch nach den Bildern an den Wänden. Meist Böcklin, darunter alte landschaftliche Studien aus der Schirmer-Sphäre. Darunter eine düstere Waldeinsamkeit, mit einem Dante im Mantel bäuchlings hingestreckt und ins Gras hineinsinnend. „Wissen Sie, wer diese Figur ist? Wilbrandt, in seiner Jugend.“ Noch andere Künste spielen mit hinein. Das schwarze Klavier und der Notenständer deuten auf Musik. Die Handbibliothek enthält meist Schriften über Kunst und ein Konversations-Lexikon.

Natürlich wurde auch das „Drama“ besprochen. Man kennt in Wien den Gipsentwurf, der in der Sezession zu sehen war. Oben ein mächtiger Mann, in der Stellung eines Ruderers sitzend, der aber kein Ruder führt, sondern mit ähnlicher Bewegung einen Baumast vom Strunke bricht. Um Weib und Kind zu verteidigen, heißt es, für die Bürgersleute. Unter diesem gewaltigen Knäuel von Anstrengung wagerecht ausgestreckt die Rückenfigur eines jungen Weibes. Seither ist noch eine dritte Figur hinzugekommen, weil eben noch so viel Marmor verfügbar war. Es ist die kauernde Gestalt eines Mädchens, dessen Lippen sich mit denen des liegenden Weibes begegnen. Ich sage hier nichts weiter, als daß es herrlich ist. Wir werden es ja, nach Dresden, in Wien sehen. Warum es gerade „Drama“ heißt? Auf die Frage danach lachte Klinger mit bedeutsamer Unbestimmtheit, daß ihm das Blut ins Antlitz stieg. Nun ja, „Drama“ ist ein Name. Der eine heißt Max, der andere heißt Drama. Es sind drei wunderbare, ganz verschieden geartete, gestellte und bewegte Figuren, die in dem Laaser Block staken und heraus wollten, ohne zu fragen, wie man sie hinterher taufen würde. Der Tag bringt natürlich seine gelegentlichen Einfälle, der Burenkrieg kam, und einmal soll Klinger mit Bleistift auf den Sockel des Gipses eine Anspielung auf den Kampf der Buren für Weib und Kind geschrieben haben. Buerorum belli imago. Die Buren sind vergangen, das Drama ist geblieben. Wundervoll sind wieder die drei Rücken. Klinger hat schon eine ganze Sammlung von meisterhaften Rücken gemeißelt; jeder ein wahrer Charakterrücken. Als ich diese Bemerkung machte, erwähnte mein Freund, Menzel habe ihm über Klingers Beethoven gesagt: „Das Schönste an ihm sieht nur die Sonne, nämlich den Rücken.“ Übrigens sah ich diesen Rücken im Atelier wieder, in Marmor, eine bestellte Kopie der Beethoven-Figur, die aber nicht recht fertig werden will.

Die neueste Neuheit des Ateliers ist aber eine Kolossalgruppe, von der die gedruckte Welt noch keine Notiz genommen hat. Ein junges Weib, das einen Mann niederringt. Schon ist er rücklings auf ein Knie niedergestürzt, die Siegreiche stemmt ein Knie gegen ihn, während die vier gespannten Arme, mit den Fäusten ineinander geknotet, einen riesigen Reifen in der Luft bilden. Die Idee dieses Kampfes der Geschlechter hat Klinger schon in dem schönen radierten Ex libris für Frau Elsa Asenijeff („Beltà vince“) ausgeführt, das man

hier einmal bei Artaria ausgestellt sah. Das Blättchen, auf dem die Siegerin Frau Elsas Züge trägt, ist ein Kabinettstück. Nun tritt uns das Motiv in dieser ergreifend heroischen Fassung plastisch entgegen. Ein Leipziger Bildhauer, der den Meister gerade auch besuchte, erging sich in der Ausmalung der technischen Schwierigkeiten, die sich hier im Marmor bieten würden, bei diesem förmlichen System von merkwürdigen Löchern und Verschränkungen. Das wird ja wohl auch mit zum Reize gehören, der den Meister aufregt. Übrigens wird auch hier wieder ein Rücken zu bewundern sein, wie er nicht oft vorkommt. Der leidenschaftlich durchwühlte der rüstigen Kämpferin. Es ist der Rücken der Rücken. Und diesen wird nicht bloß die Sonne allein sehen.

(14. August 1904.)

Sezession.

XXI. Ausstellung.

In Japan würde man sagen: das Haus der fünf viereckigen Zimmer. Ich habe diese klaren, durchsichtigen Räume Leopold Bauers bereits in meinem Vorbericht gewürdigt. Diese überaus dienlichen Säle, da es sich bei dieser Ausstellung auch um Übersichtlichkeit handelt, um eine malerische Gesamtharmonie zum Bewußtsein zu bringen. Alles Ausgestellte hat nämlich den gleichen koloristischen Schlüssel, so ungefähr; es ist harmonisch gemischt wie auf einer Palette. Man lasse den Blick rasch über diese Bildergruppen von Besnard, La Touche, Simon, Trübner, Landenberger gleiten, durch diese Säle voll Montald, Blanche, Anglada schweifen, man wird durch keinen grellen Kontrast aus der gleichmäßigen Stimmung gerissen. Es sind lauter moderne Farbenschwärmer, Reflexvirtuosen, Traumdeuter der Wirklichkeit, die ja gar nicht so wirklich ist, als sie aussieht.

Hier Albert Besnard. Ich vernehme soeben, daß er zum Direktor der französischen Schule in Rom ausersehen ist. In der Villa Medici. Zum Direktor einer staatlichen Malerakademie. Wird er seinen kühnen Farbenspuk akademisieren oder die kühle Akademik in Brand setzen? Man darf auf seine Zukunft neugierig sein.*) Übrigens steht er ja keineswegs so meteorisch in der Luft, als mitunter geglaubt wurde. Wie oft erinnert er an Rubens, den zinnoberblütigen. Er modernisiert den großen Reflexmeister und löst seine Farbe noch mehr in Gleißen und Flimmern auf. Unser Auge ist seither optischer geworden, das photographische Häutchen in unserem Auge lichtempfindlicher. Man fühle den Zauber des Tönespiels im Fleisch jener weiblichen Brustbildstudie. („In Gedanken“). Oder des meisterhaften Rückenaktes in Pastell. Sehr Rubens ist die „Rückkehr vom Bade“. Besonders die große weibliche Figur, die nur als Büste zu sehen. Man besinne sich einmal. Richtig! An Helene Fourment wird man

*) Er lehnte doch ab.

denken, die Venus im Pelz. Dieselben schwarzen und hellen Werte, derselbe ornamentale Wurf des Dunkels um das Licht her. Sogar die Gebärde Rubensscher Ehefrauenbildnisse. Die Landschaft dahinter recht altniederländisch, als hätte sie ein Kollege zur Figur gemalt. Freilich auch hier das Fleisch ganz wundersam lebendig. Das große Profil-Sitzbild der Madame Besnard, im schwarzen Kleide, von linksher so elektrisch weiß beleuchtet, gewiß brillant durchgeführt, ist kein richtiger Besnard. Es erinnert deutlich an Bonnats Porträt seiner Mutter. Die Mütter und Gattinnen verbitten sich augenscheinlich allen Farbenspuk und wollen gutbürgerlich, salonsolid in ihren Gemächern hängen. Besnard ist offenbar ein gehorsamer Ehemann.

Lucien Simon ist meisterhaft in dem Sitzbilde des Malers Blanche; dessen Revancheporträt Simons im Nachbarsaale hängt. Gelb bezogener Lehnstuhl, matte Goldrahmen an den Wänden, ein gelbliches Etwas in Fleisch und Blut; dazu ein altgemachter Goldrahmen um das Ganze. Graue Vermittlungen gehen durch alles. Es ist eine Symphonie in Gelb, mit leiser Hand gespielt, einer Männerhand freilich. Sehr reizend auch sein „Kücheninterieur“. Ein Mädchen vor dem offenen Schrank voll Geschirr und Gläserzeug. Alles schwarz und weiß, ohne es buchstäblich zu sein. Man ist ein wenig an Cézanne erinnert. Maler Engelhart hat sich das Bild gekauft; das ist kein geringes Kompliment. Ein anderes Interieur mit zwei Kindern in roten Kleidchen ist weit weniger organisch. Die Luftwirkung wackelt. Gaston La Touche, der im Phantasmagorischen zu Hause ist, weiß aus Szenen wie „Théâtre-Concert“, „Schumann“, „Faunstochter“ viel zu machen. Er malt das Alltagsmärchen, das uns umgibt, so daß wir es gar nicht mehr sehen. Die heftig durchleuchtete Luft der Rampe, die abenteuerlichen Formen eines eleganten Publikums, das sich in Spuk auflöst. Das ist alles sehr dekorativ; Arabeske, Boulle-Einlage, aber verwischt und vermischt; Augentraum. Die nackte „Faunstochter“, die auf dem reich gedeckten Soupertisch, zwischen Blumen, Früchten und verhängten Glühlichtern regelrecht serviert daliegt, ist gewiß ein Feinschmeckertraum. Aber mein Gott, er ist der wachen Welt entnommen. In den siebziger Jahren ließ sich in Petersburg die schöne Pariser Schauspielerin D. bei einem hochgestellten Herrensouper so auftragen. Auf silberner Prachtschüssel, mit Blumen und Bonbons garniert. Venus en coquille. Das Leben ein Traum.

Jaques-Emile Blanche, der einen ganzen Saal füllt, ist einer der Anglomanen von Paris. Wie Tissot, Lepère, Renouard und andere. Sohn eines reichen Hauses, in dem die berühmtesten Künstler von Paris verkehrten, gewöhnte er sich, wie Busch sagt, „leicht das Malen an,“ wurde aber die längste Zeit nicht ernst genommen. Dann kam ein plötzliches Aufraffen und er wurde unversehens ein Maler von Rang. Was ihm fehlt, ist Ursprünglichkeit. Er ist immer im Schlepptau. Anfangs eiferte er mit allen Kräften Reynolds und anderen Engländern bis zu Morland hinüber nach. Wie viele kleine Mädchen in weißen Kleidern, mit gelben Strohhüten, hat er gemalt. Man kennt sie auch

hier seit Jahren. Jene kleine „Berenice“, die er ungezählte Male vor dem altmodischen Stehspiegel, der psyché, sitzend dargestellt hat, ist allbekannt. Wie eine Nürnberger Holzpuppe von Anno dazumal, mit glänzend schwarzen Scheiteln und rotbemalten Backen. Man war oft an halbverwitterte Kinderbilder von Reynolds erinnert. Seitdem ist Berenice groß geworden und singt sogar den Cherubin in der „Hochzeit des Figaro“. In diesem appetitlichen Knabenkostüm malt er sie jetzt sitzend. Georges Sand sieht auf einem ihrer romantischen Jugendbilder so aus. Ein vorzügliches Bild übrigens, von derselben Qualität, wie die große „Pierrette“, mit dem krachend gemalten weißen Atlas. Diese Art von Bildern geht bei Blanche auf Millais zurück. Auch spanische Einflüsse machten sich später geltend. Einige Männerbildnisse zeigen es deutlich genug. Alles in allem ist er heute ein feiner, sympathischer Maler, aber doch mehr für das breitere Publikum. Seine Geschicklichkeit nimmt von Jahr zu Jahr zu. Das große Porträt Rodins mit dem vielen Changeant des Farbenspiels findet mit Recht Beifall. Es ist aber, eben wegen all des künstlichen Spiels, doch nicht so bedeutend, wie das Rodin-Bild John W. Alexanders in der amerikanischen Abteilung der Pariser Weltausstellung. Dieses ist eine ragende Denkmalfigur, aufrecht aus dem Nichts emporwachsend, ohne alles Beiwerk, dessen ein Übermensch nicht bedarf. Das intimste Porträt ist wohl das des Nervenschriftstellers Maurice Barrès.

Der junge Spanier Hermen Anglada-Camarasa, der seit vier Jahren von Paris bis Venedig Triumphe feiert, ist für Wien neu. Ich habe ihn voriges Jahr an dieser Stelle von Venedig her besprochen. Dort war auch sein großer „Hahnenmarkt“ und etliche seiner Zigeunerinnen, deren berauschende Buntheit so ins Auge geht. Er ist keine so tieftonige Natur wie Zuloaga, der ja auch leider schon zu tief in die Stiefelwichse gerät. Er lebt mehr auf der Sonnenseite des spanischen Wesens. Freudiges Glühen und Blühen bei Tag und Nacht ist seine Beschäftigung. Das Leben tanzt als toller Farbenwirbel um ihn her. Diese Lawine von Hähnen, die schon Goldfasane sein könnten, kennzeichnet ihn. Dieser köstliche „Jardin de Paris“, mit der Ultrapikanterie seiner grünen Sachen. Alle seine Bilder sind voll verschwenderischer Palettenlust. Und sein Leibelement ist ein Panaché unbestimmter Töne. Er ist ein Temperament. Sein Landsmann Ramon Casas hat harmloseres Blut. Er ist für das Nette geboren. Seine einzelnen Dämchen, in allerlei Négligés, haben schon ihre gewisse Anmut; die „Siesta“ ist die beste. Etwas Besonderes steckt nicht hinter ihm. Sehr interessant ist der Brüsseler Constant Montald, obwohl noch kein Fertiger und auch, wie es scheint, kein stark Ursprünglicher. Er kramt noch suchend in seiner Seele herum, und in den Seelen anderer. Das große Bild „Vers l'idéal“, mit dem Engelkahn, der zwischen großgeschwungenen Landschaftslinien entlangfährt, ist von einer mehr angeeigneten Stilistik, englischer Observanz. Alte Tapetenstimmungen spielen darein. Verblichene Pfauenfarben, deren Blau und Grün er in kleineren Farbenstudien doch eigentümlich genug zusammenzubrauen weiß. Er braut sich auch gern

allerlei Undeutlichkeiten, nebelhaft fein in einigen kleinen Landschaften mit Andeutungen von nackter Staffage. Diese hingehauchte Welt, bloße Anspielungen auf unsere Wirklichkeit, oder vielmehr auf ihre Farbe, hat ihr poetisches Moment. Es ist, als wollte der Künstler uns einen Begriff von seinen Ahnungen geben. Eine andere Lieblingswirkung, der er nachgeht, ist die von verblichenen pompejanischen Wandbildern. Auch der weibliche Akt beschäftigt ihn vielfach und es ist immer etwas von Problemreiz dabei. Und dies überträgt er auch auf das plastische Gebiet. Seine Statuetten haben die Gebärde, als ob sie etwas zu sagen hätten. Man wartet auf etwas . . . und das ist schon ein Erfolg des Künstlers.

Wilhelm Trübner ist immer ein gern Gesehener. Ich kenne ihn seit einem Vierteljahrhundert persönlich und staune immer, wie der bescheidene blonde junge Mann aus dem Jahre 1880 (Mustergastspiele, München) in harter Arbeit gewachsen und erstarkt ist. Er war schon damals ein Moderner im heutigen Sinne. Einige Jahre früher hatte er sich bei mir in einem langen Briefe für einen neuen, natürlichen, naiven Maler verwendet, der nicht durch die Mauern der Herkömmlichkeit dringen könne. Es war Hans Thoma! Das eine der betreffenden Bilder war „Das Paradies“, das man dann hier in der allerersten Ausstellung der Sezession gesehen hat. Auch für Leibls Geltung hat er damals zähe Lanzen gebrochen. Er ist ein Charakter. Ein Ideal hat er nicht, aber er hat zeitlebens eines gesucht. Auf verschiedenen Fährten. Das vorzügliche Porträt: „Graue Dame“ möchte man für einen Manet halten. Es ist ein älteres Bild. Ganz ursprünglich ist sein großes Reiterporträt, im Freien, von großem Reichtum der Lufttöne, lebenflimmernd. Sein alter Lieblingsakkord aus rötlichen und grünlichen Tönen klingt gedämpft darin nach; eben noch zu erkennen. Dann eine „Dame in weißem Kleide“, in kräftig betonter Frische. Und zwei waldige Landschaften, die allerdings heute die Erinnerung an Hodlers Wälder beeinträchtigt. Willkommen ist auch der Münchner Christian Landenberger. Eine ernst gestimmte Natur, auch wenn die Sonne im Mittag steht. Seine Szenen, meist von der Donau, mit badenden oder bootfahrenden Knaben, haben eine große Einheit. Alle vier Elemente scheinen ineinander zu ruhen, sich gegenseitig zu durchdringen. Das Ergebnis ist ein ruhiger Vollklang, auf den sich nichts erwidern läßt. Wie auf einem Isolierschemel steht in dieser Umgebung der Brüsseler Leon Frédéric. Seine „kleine Flamänderin“ hat jene etwas harte Frische, die das Pikante an diesem Maler bildet. Er ist ein Abkömmling von Altmeistern. Auch der helle Sonnenschein, der auf die Gestalt niedergeht, hat diese kristallene Kühle, aber auch die körperlose Klarheit eines physikalischen Phänomens.

Im Ver Sacrum-Zimmer ruht der Besucher von diesen an- und aufregenden Genüssen aus. Im Umkreise der reizenden altwienerischen Ansichten von Karl Müller steht er auf vertrauter heimatlicher Scholle. Diese kleinen, durchaus echtfarbigen Aquarelle, die gleich am ersten Tage sämtlich verkauft wurden — der Maler hat übrigens noch ein Schock davon zu Hause — sind in ihrer Unverfälschtheit

etwas Urgesundes. Schlicht wie die Schlichtheit und dennoch ganz malerisch. Und intim. Wie heimelig ist doch ein Blatt wie diese Hofansicht im Strauß-Hause, Floßgasse, Leopoldstadt, wo nämlich Johann Strauß Vater gehaust hat. Aus der grünlich getünchten Mauer schauen seine Fenster in das sonnige Hausgärtchen nieder, wo die Bäumchen im Luftzug schauern. Diesen alten Gassen und Höfen in Weinhaus oder Lichtenthal, aber auch in der Windmühlgasse und in Margarethen, wird man bald nachweinen, denn sie stehen unter der Spitzhacke. Manches ist erst kürzlich vom Erdboden verschwunden. Und auf der ganzen Welt schnüffeln die Maler mit allen Nasen umher, um nur noch schnell solche Motive zu finden. Sie sind echt wie Volkslieder, nur leider kann man sie nicht sammeln und immer neu herausgeben, mit Noten und Buchschmuck. Sie müssen verwehen und es bleibt nur ein farbiger Schein von ihnen, auf Karl Müllerschen Blättern. Auf Pfahlbauten wird besser geachtet.

(17. November 1904.)

Moderne Plastik.

Sezession.

Es ist ganz gesund, in dem Statuenhain umherzuschlendern, den die Sezession jetzt angelegt hat. Jemand schlendert mit, den man anfangs nicht sieht, dann aber immer deutlicher wahrnimmt. Der plastische Geist unserer Zeit. Welche Verwandlungen hat der Gute durchgemacht! Wer hätte vor dreißig Jahren die Art von Plastik geahnt, die den ganzen Vordergrund der Gegenwart erfüllt? Man fragt sich unwillkürlich: Wie wird es nach weiteren dreißig Jahren aussehen? Ich glaube, es wird wieder abwärts gegangen sein. Wir leben mit einigen großen Bahnbrechern. Aber ich halte ihr Werk nicht für einen Anfang, sondern für einen Gipfel. Es wird kein zweiter Rodin kommen. Auch kein zweiter Meunier. Auch kein zweiter Klinger. Da jeder ganz Große seine eigene Schule ist, wird er auch ein Gipfel, über den hinaus nichts reicht. Er ist aufgetürmte Persönlichkeit, ein Berg von Ich. Kein anderer kann ihn erklettern und als seine physische Fortsetzung, Vollendung, Krönung gelten. Er bliebe dort ewig etwas Erratisches. Jeder kann nur aus seinen eigenen Wurzeln emporsprießen und vom eigenen Saft in die Höhe getrieben werden. Die Sezession hat da unter anderem etliche Berühmtheiten von vorgestern ausgestellt. Barrias, Dalou, Falguière. Namen, deren Vergoldung über Nacht verblichen ist. Die reine Etagèrenplastik. Als wären Salonstatuetten monumental aufgebläht. Die Barriassche Gruppe: „der erste Tote“ fand damals den Beifall, den eine Passage von — höchstens — Ambroise Thomas in der Oper findet. Diese drei sauberen Akte, frischgewaschen und frisiert, eitel Schniegelei und Balance. Sind das auch Oberflächen? Sind es plastische Naturen? Merkt man auch nur etwas von Material? Es ist der reine Prüfungsgips, in dem nicht der Künstler die Modelle, sondern die Modelle den Künstler

befehligen. Barrias, Mercié, das war die Ehrenlegion der siebziger Jahre. Und Falguière, der den annehmbaren Balzac machte, nachdem der Rodinsche für unannehmbar erklärt worden. Den Kanapee-Balzac im Schlafrock. Auch er hatte in jungen Jahren seine Frische und war der Mann des écartement. Nämlich der Beine seiner ausschreitenden Diana, der diese Keckheit sovielen Erfolg brachte. Dieser Schritt wurde dann seine Gebärde. Aber auch er besann sich beizeiten und wurde offiziös. Ich habe noch seine nackte Republik für den „Hochaltar" des Pantheons gesehen. Ach, er mußte sie schleunigst bekleiden. Das waren die damaligen Gesichtspunkte. Seine Marmorbüste des Dreyfustöters Quesnay de Beaurepaire hat ohne Zweifel Geist. So den gewissen frischrasierten Geist. Der schiefe Mund, die zwinkernden Äuglein, die genau eingetragenen Runzeln sind gute französische Arbeit. Aber wie peinlich reinlich in ihrer engen Naturkopistik. Der Quincaillerie-Charakter unausrottbar, selbst wo die Meisterschaft erreicht ist. Dann die Skizze „Kain und Abel". Die akrobatische Gebärde der Zeit, wenn sie kühn tat. Eine solche Gruppe wurde gebaut wie ein seltsam verästelter Baum. Die Knochen und Muskeln der Figuren verrieten keinerlei Rauftrieb, wie bei Jef Lambeaux etwa, wo sie sich austoben, um nicht zu platzen. Das Beste, was von Falguière und Dalou geblieben, sind doch ihre wunderbaren Büsten, von Rodin. Auch von Dalou ist einiges ausgestellt. Man sehe die kleine Gruppe: „Der Kuß." Vom Sinn eines Kusses ist keine Spur darin; wie in der Steingutbagatelle Emile Bourdelles etwa, oder sogar in dem eigentümlich pressierten Wesen der kleinen Liebespärchen unseres Josef Müllner. Reine akademische Förmlichkeit, trotz der starken Carpeauxschen Spur in der nackten Frauengestalt. Und Dalou war ein großes Talent. Wer kennt nicht sein Riesendenkmal der Republik mit dem Löwenwagen und dem übrigen „tout le tremblement"? Seine beiden kleinen Akte in Bronze, in ihrer ausspekulierten Horizontalität, sind virtuose Arbeiten. Aber für ihn gab es nichts als Effekt. Er übertrieb alles, was dekorativ wirken konnte, von der Draperie bis zum Glutäusmuskel, aber inwendig fehlte es. Eine großmächtige Geschwollenheit, eine Tapeziererkunst in Bronze. Der größte Bildhauer jener Zeit, auch den trefflichen Frémiet mitgerechnet, war doch der geniale Animalier Barye. Er verdient sein großes Denkmal auf der Spitze der Cité-Insel in Paris, und man begreift, daß es einfach aus verkleinerten Kopien seiner eigenen Werke zusammengesetzt ist. Sein Leben strömt noch heute durch die Tierstücke von Gardet und sogar dem jüngeren Léon Riché, und auch durch den trefflichen Berliner August Gaul. Sie sind nur koloristischer geworden und scherzen auch wohl im Minutiösen herum (reizend die graumarmorne Katzengruppe Richés, der sich auf die Wirbel der Haarspitzen verlegt) oder humorisieren wie Gaul in einigen seiner clownhaften Viecherchen.

Aber was die jetzigen Franzosen unter allen Umständen haben, ist die unübertreffliche Handfertigkeit. Sie fangen gleich beim Auftauchen als große Virtuosen an. Sarasate. Man sehe die „Leda" des ausnehmend liebenswürdigen Desbois mit ihren Verwicklungen und

Verstecktheiten. Um diese durchzumodellieren, muß der Künstler eine Handgelenkigkeit und ein Fingergefühl haben, wie ein Spezialist, der eine schwierige Kehlkopfoperation durchführt. Und diese Frische — die er ja auch einbüßen wird — verliert sich einstweilen selbst bei erklecklicher Künstlichkeit nicht. Wie reizend einfach ist sein Kinderköpfchen. Wie flott seine „femme à l'arc“, die er jetzt lebensgroß in Marmor macht. Eine herkulische Weiblichkeit (Herkuladiska sagte ein Deutscher im XVII. Jahrhundert) voll schwellender Anmut. Falguières Diana war dagegen eine Trikotfigur. Es steckt wirklich Lebensgröße in der kleinen Figur, während früher die großen Sachen aufgebauschte Kleinheiten waren. Wir sind entschieden monumentaler geworden, schon weil wir Stil haben, und zwar nicht den frostigen einer neuen Schablone, sondern den Stil jeder besonderen Gelegenheit. Wenn die Jugend flöten geht, nimmt sie auch davon einiges mit. Wie bei dem sonst so kernigen Jean Dampt, dessen so brillant gegebene Bronzebüste des Malers Aman-Jean doch gar zu schmachtlappig dreinschaut. Einen Teil der Gesundheit von heute hat übrigens das Material geliefert. Der Stoff ist immer seines eigenen Geistes voll; nur das XIX. Jahrhundert hatte daran vergessen. Und das ist Geist aus der Natur heraus. Er hat den neuen plastischen Geist besonders glücklich befruchtet. Wie innig hat sich nur unser Verhältnis zum Stein wieder gestaltet. Man sehe die steinmäßigen, marmormäßigen Sachen in der Ausstellung; selbst die bescheideneren, wie die Savonnièreköpfe von Hermann Lang. Klingers Figurensehen im Stein ist ja sattsam bekannt. Das herausfühlende Gewahren der plastischen Möglichkeiten in einem gegebenen Marmorbrocken. Wie es Michelangelo hatte und Bernini. Die Geschichte des herrlichen Klingerwerkes „Drama“ ist ein klassischer Beleg dafür. Statt zweier Figuren fand er im Block drei, also befreite er auch die dritte. Diese modernen Künstler sind darin so antik wie die alten Griechen, denen aus dem Felsen die Oreade entgegenblickte und aus der Eiche die liebliche Dryas. Heute befreit man diese schönen Gefangenen wieder, und sie danken es dem Künstler reichlich. Das eigenhändige Hantieren am Block hat dies naturgemäß mit sich gebracht. Die Fingerspitzen ertasten die Form, die unter der Haut des Blockes schwillt. Es ist etwas wie elementare Finderlust dabei, sogar eine Art Sport. Man sehe unseren Hugo Lederer, wie er sein kauerndes Marmormädchen, ein köstliches Stück, aus den Banden des Materials befreit. Als ob er eine Wette gemacht hätte, dabei nicht mehr als drei Kilo Rohstoff zu verlieren. Auch der junge Michelangelo war stolz darauf, daß am Scheitel seines David noch ein Streifen von der Haut des Blockes übrig geblieben war. So wenig hatte er vom Rohstoff verschwendet. Man stelle sich unseren Künstler vor, wie er den Block ringsum beäugt. Er steht vor ihm wie vor einer fest vernagelten Kiste. Er weiß, sie enthält ein Weib. Die Schöne ist hineingepackt, mit äußerster Raumersparnis, alle Gliedmaßen sind von einem Meisterpacker vollzählig untergebracht, unter den zweckmäßigsten Verschränkungen. Es ist alles vorhanden, man braucht es nur auszupacken. Es ist wahrhaftig Sport dabei. Plastischer Spaß, wie er einst unserem trefflichen

Rudolf Bacher so köstlich gelang, als er aus einem mäßig großen Steinwürfel ein geducktes Ungetüm herausbosselte, das durch eine Maske schaute. Es ist etwas von Quadratur des Zirkels dabei.

So wirken heute Geist und Stoff zusammen. Eines vertieft und belebt das andere. Selbst bedeutende Meister der früheren Generation können mitunter nicht recht nach. Man sehe Adolf Hildebrands weibliche Marmorbüste, diese gewiß formvolle Gestaltung. Sie sieht überflügelt aus, veraltet, weil die Hand der Zeit nicht nachkann. Das Haar, die Hautfalten und anderes mehr sind nicht mit der „Schläue“ von heute gemacht. Das Handwerk wird jetzt so beherrscht, daß man es nur noch merkt, wenn es einmal fehlt. Selbst die Größten sind darin tadellos. Man sehe den Rücken von Meuniers kniendem Minenarbeiter (vom „Monument der Arbeit“). Was man in der Malerei Textur nennt, ist hier in Bronze hervorgerufen. In Ton vielmehr, der dem Werke auch im Bronzeabguß den Zauber der Eigenhändigkeit wahrt. Seitdem man endlich wieder weiß, daß auch die Plastik ihre malerische Schönheit hat, denkt kein Mensch mehr an die Verbote älterer Stiltheoretiker. Wer malerisch sein kann, wäre ein Narr, es nicht nach Herzenslust zu sein. Einst stieß man sich daran, daß hier ja eigentlich materialwidrig gearbeitet sei, nämlich in Bronze, aber tonmäßig, auf Fingerspuren hin. Daktylographisch, wie die neueste kriminalistische Evidenzhaltung es nennt. Seitdem fassen wir das poetischer auf. Wir sehen eine Künstlerkraft, so gewaltig, daß sie Bronze wie Ton knetet und streicht. Eine ethisch-ästhetische Illusion mehr, und zwar eine ganz freilichtmäßige, also auch wieder monumentale. Ebenso der mächtige Christuskopf Meuniers, mit seinen tiefgehöhlten Dunkelheiten und unausgesetzt im Lichte bebenden Flächenkrümmungen. Immer wird das Licht als zauberkräftiger Mitarbeiter nach Möglichkeit herangezogen, ihm alle Gelegenheit geboten, sein Lebensspiel zu üben. Früher hätte man gefürchtet, dadurch unruhig zu werden. In einer großer Hand zerrinnt die Größe nicht. Wohl aber in einer kleineren. Ein Mann der Liebenswürdigkeit, wie Desbois, ist der Rodinbüste nicht gewachsen. Sie wird unter seiner nervösen Detaillierung zu koupiert, kommt um ihren großen Zug. Diesen großen Zug der ruhigen Kraft haben die Belgier. Wir kennen sie in Wien nicht einmal alle. Der Graf de Lalaing zum Beispiel, obgleich auch schon frühere Generation, ist hier nie aufgetaucht. Welche Schule hat nur der eine Viktor Rousseau gemacht mit dem großen Zug seiner „femme de trente ans“, Judith usf. Der Münchner Hahn lebt davon, und auch Frau Th. F. Ries in ihrer lachenden Frau. (Die Marmorbüste des Unterrichtsministers Dr. v. Hartel ist wohl ihre beste Porträtbüste, wenn auch etwas zu gequollen in der Form.) Jetzt kommt uns zum ersten Male Jules Lagae, als noch einer von den großen Gesunden. Die gemütvolle Schlichtheit seines Bronzewerkes „Mutter und Kind“, die Leichtigkeit und Festigkeit seines „rendu“, das gleichsam Einheitliche von malerischem und plastischem Wesen haben hier sogleich Bewunderung oder vielmehr Sympathie erregt. In einer Reihe Porträtbüsten überrascht er immer wieder durch den sicheren Griff, mit dem er nicht etwa einen Typus

gestaltet, sondern die persönliche Formel eines Kopfes zu plastischem Ausdruck bringt. Er bedient sich dazu immer der einfachsten Elemente, zieht nichts Überflüssiges heran und spielt nicht, sondern ist eher derb. Er hat die gewisse belgische Faust, die in unseren Tagen wieder gut gemacht hat, was die französische Samtpfote verdorben hatte.

Der schwache Punkt der Ausstellung ist — leider — Hellmers Brunnenfigur „Kastalia“. Meinen Vorbemerkungen von neulich ist eigentlich kaum etwas beizufügen. Statt hellenischer Lebensfülle ägyptische Starrheit. Neumodische Memnonssäule. Man denkt an Eberssche Romane. Die griechische Inschrift besagt: „Schlaf ward mir zu Traum, Traum zu Wissen;“ vielleicht hat dem Künstler solche Hypnose vorgeschwebt. Auch die große, eherne Schlange, die um den Sockel hergelegt ist, scheint hypnotisiert. Sie liegt in ihrer Ehernheit so unvermittelt auf der Plinthe, daß man sie leicht übersieht. Ganz unglücklich fällt das Gewand, ohne zu irgendeinem Entschlusse zu gelangen. Und die Gliederung des ebenso unschlüssig aufgestuften Sockels ist nicht minder ungünstig. Alles schlummert an diesem Werke; auch Homer.

(21. Januar 1905.)

Wiener Werkstätte.

Auf dem Programm der Kunstwanderer steht für heute, als Novum in der heurigen Serie, die Wiener Werkstätte. Dieses eigenartige und hochverdienstliche Unternehmen gehört zum Erfreulichsten, was die moderne kunstgewerbliche Entwicklung in Wien geschaffen hat. Schon daß es eine rein private Tat ist, die auf jede Gefahr hin, im Vertrauen auf die Richtigkeit und Gesundheit der befolgten Grundsätze, getan wurde, ist besonders zu vermerken. Man steht einer erfolgreichen Initiative des praktischen Idealismus gegenüber, zu der sich vor wenigen Jahren noch niemand in Wien aufgeschwungen hätte. Ganz im stillen, ohne das angeblich zum Handwerk gehörige Klappern, ist hier ein kunstgewerblicher Brennpunkt für vernünftiges und geschmackvolles, vor allem aber ehrliches Arbeiten in den verschiedenen Materialien geschaffen. Das Prinzip der Ehrlichkeit hat ja dem neuen Kunstgewerbe jenes überzeugende Gepräge aufgedrückt, das in unserem Maschinenzeitalter, bei europäisch-amerikanischer Massenproduktion (Devise: schlecht und billig, wie schon Reuleaux sie annagelte) Jahrzehnte lang fast nur noch in Japan zu finden war. Die Sehnsucht nach kunstgewerblicher Ehrlichkeit hat schließlich auch bei uns den Umschwung zuwege gebracht. Die Wiener Werkstätte ist heute vielleicht — wir möchten sagen: hoffentlich — nur erst ein schöner Anfang. Jedenfalls enthält sie die Keime einer Schule der Gesundheit für Arbeit und Arbeiter, somit auch für das konsumierende Publikum. Die vernünftige und empfindende Menschenhand hat auf diesem Fleckchen Wiener Pflasters den Sieg davongetragen und bereits in einem ansehnlichen Kreise Geltung gewonnen.

Obgleich die Anstalt recht peripherisch gelegen ist (7. Bezirk, Neustiftgasse 32) und im maßgebenden ersten Bezirke keine Niederlage unterhält (erst seit ganz kurzem führt die strebsame Kunsthandlung Artin, Stephansplatz 4, einzelne Artikel der Werkstätte), hat sich ihr Ruf in Wien doch rasch verbreitet. Die letzte Weihnachtszeit zum Beispiel bedeutete auch im Hinblick auf den Absatz einen bedeutenden Erfolg. Wie es aber bei Wiener Leistungen oft genug geschieht, hat das Ausland der hiesigen Anerkennung das Prävenire gespielt. Seltsam, aber wahr, die Wiener Werkstätte ist bisher doch in Berlin am meisten durchgedrungen. Dort hat das wohlbekannte Hohenzollern-Kaufhaus eine reiche Niederlage ihrer Arbeiten, in charakteristisch ausgestatteten Hoffmann-Moserschen Räumen (die übrigens sofort von einem Konkurrenten nachgeahmt wurden). Die leitenden deutschen Kunstzeitschriften haben diese Räume und ihren Inhalt der Reihe nach in Wort und Bild eingehend gewürdigt. Das Ausland kommt aber auch bereits mit großen Bestellungen. So arbeitet die Werkstätte jetzt an einer vollständigen Wohnungseinrichtung für Berlin. Und ein reicher Kunstfreund in Brüssel hat bei Professor Hoffmann nicht weniger als ein komplettes Stadtpalais, ein Landhaus und ein Grabmal in Auftrag gegeben. Professor Josef Hoffmann und Professor Koloman Moser, zwei der regsten Geister in unserer Kunstbewegung, sind bekanntlich die Schöpfer und künstlerischen Leiter der Anstalt, die an einem namhaften Kunstfreunde, Herrn Fritz Wärndorfer, ihre praktische Stütze hat.

Der Besuch der Kunstwanderer in der Wiener Werkstätte wird jedenfalls viel Genuß und Belehrung bieten. Alles ist da interessant und originell. In einem einspringenden Winkel der Neustiftgasse öffnet sich das Einfahrtstor eines großen Gebäudes, in dessen Hof lange Fronten voll hoher Werkstättenfenster niederschauen. Das Geschäftsschild und die Firmatafel am Tore sind schon apart genug, um auf eine eigenartige Welt vorzubereiten. Hoffmannsche Ornamentstreifen führen die Stiege hinan; sie sind wie ein schwarz-weißer Ariadnefaden, so daß man gar nicht weiter zu fragen braucht. Auch von den eisernen Türen im Stockwerk findet man ohneweiters die rechte, denn sie ist schwarz-weiß und hat ein eigenes Air. Die schwarz-weiße Note dominiert auch weiterhin, in den Empfangsräumen, deren geschäftliches oder ausstellungsmäßiges Wesen sich durch einen häuslich-wohnlichen Zug mildert. Es herrscht da eine Blankheit und Nettigkeit, jeder Gegenstand ist in einer Weise akkurat und geschmackig durchgeführt, daß man sofort einen Begriff von dem hier herrschenden Geiste bekommt. Auch elegant und, wenn man will, mondän sieht es in den Räumen aus. Der ganze Stil hat eine gewisse Kühle, die aber nach all der falschen Wärme der landläufigen Tapeziererfarben in diesen letzten Jahrzehnten wahrhaft erfrischend wirkt. Die raumbildende und schmückende Phantasie Hoffmanns und Mosers ergeht sich hier in allerlei feinen Variationen, von Nischen, Wandverschlägen, Schränken und Gestellen. Die Tische und Sessel, Beleuchtungskörper und Verglasungen, die Ständer, Vasen und Nippsachen haben alle etwas Organisches, sie passen zusammen und bilden ein Ganzes, eine

Harmonie. Eine schöne Marmorgruppe von George Minne schimmert im zweiten Raume; auch sie ist eine Art Symptom für das refinement, diese noblere Art von „Raffinement", mit dem hier empfunden wird. Dies bekundet sich auch in den praktischen Einrichtungen des Hauses, mitunter auf förmlich simple, aber um so mehr einleuchtende Weise. So werden die Kunstwanderer bemerken, daß jede Abteilung der Werkstätte in einer anderen Farbe gehalten ist. In der Metallwerkstätte ist alles rot, in der Tischlerei blau, in der Buchbinderei grau, in der Silberwerkstätte violett, in der Anstreicherei gelb, bei der Elektrik grün. Dies vereinfacht die ganze Manipulation, weil sogar die Drucksorten, Kuverts, Lieferscheine usf. die betreffenden Farben haben, so daß ein Blick viel Rederei und Leserei erspart.

Durch die Erwähnung dieses Farbenspieles haben wir zugleich die Vielseitigkeit gekennzeichnet, zu der die Werkstätte bereits fortgeschritten ist. Einen teilweisen Begriff davon hatten schon die Besucher der Galerie Miethke, wo kürzlich die Bucheinbände, Tunkpapiere und einzelne Schmucksachen ausgestellt waren. Die Schmucksachen hatten auch zu Weihnachten einen großen Erfolg, denn sie sind voll Erfindung und Schick, abseits von allem Gewohnten, und so liebevoll ausgeführt, daß mit Recht jedes Stück die Marke des Arbeiters trägt. Silber und Halbedelsteine sind dabei vielfach verwendet und gestatten neuartige, reizvolle Wirkungen. Dem Punzierungsamte freilich sind sie eine Verlegenheit, wenn sie etwa aus Gold, Silber und Halbedelsteinen bestehen, also in keine der Kategorien fallen. Unpunzierbarkeit hat glücklicherweise noch keine Dame davon abgehalten, sich ein originelles Schmuckstück spenden zu lassen. Die schönsten Schmucksachen wurden denn auch zu Weihnachten verkauft, aber es bleibt immer noch genug, um eine Stunde lang angenehm zu beschäftigen. Sehr anziehend wird man auch das mannigfache Silbergerät finden: Körbe, Vasen, Teeservice, Schüsseln, Leuchter usf. Vielfach sind gitterartig durchbrochene Bleche verwendet, aus denen sich die Werkstätte schon ein förmliches System gemacht hat. Diese gegitterten Gegenstände haben einen eigenen Reiz und wachsen sich nachgerade zu einer Spezialität aus. Sie kommen in allerlei Material vor, z. B. eine Uhr in schwarzer Ebenholzmasse, die ein poliertes silbernes Gitterwerk ausfüllt. Ferner sind die gehämmerten Metallsachen (Alpakka usw.) sehr beliebt; ihre verschiedenen galvanischen Tönungen, z. B. schwarzes Kupfer, machen sich sehr gut. Die Kartonnagen aus bunten Tunkpapieren sind auch bestimmt, in alle Kreise zu dringen. Sie sind ein entschieden lustiges Element, das in jedem Zimmer das Auge erfrischen muß. Man sieht sie sogar schon für Tanzordnungen und als lange viereckige Futterale für Hutnadeln verwendet. In der Erfindung von putzigen Kleinigkeiten sind die Geister der Werkstätte überhaupt sehr leistungsfähig. Sie haben auch den Humor dazu. In gedrehtem und farbig lackiertem Holz z. B. findet man die drolligsten Groteskfiguren, eigentlich als Bonbonnieren gedacht, ihrer Unterhaltlichkeit nach aber richtiges Spielzeug, das in jeder Kinderstube willkommen sein wird. Moser ist in solchen Dingen Meister; auch seine figural bemalten Holzdosen in diesem ulkigen Stil

fesseln das Auge. In den Glasschränken und auf den Gestellen des Salons findet man reichlichen Vorrat an solchen hübsch erfundenen, gediegen gearbeiteten Gegenständen. Man sieht sich gern um in dieser kleinen Welt für sich, die so verschieden ist von allem, was man auf einem Gang über den Graben und Kohlmarkt, nebst angrenzenden Provinzen, sieht. Es ist unoffizielles Kunstgewerbe, das seiner Schutzmarke, der stilisierten Rose, Ehre machen will. Eine kleine Drucksache, die den Kunstwanderern verehrt werden wird, dürfte sie ausreichend über die Ziele und Mittel der Wiener Werkstätte orientieren.

(16. März 1905.)

Vom alten Rudolf Alt.

Es war Sonntag, den 12. März, mittags. Ich ging hinaus in die Alservorstadt, um dem alten Herrn einen angenehmen Frühling zu wünschen. In den Zeitungen standen Nachrichten, daß er sich aus seiner Bronchitis glücklich wieder herausgemacht hätte. Vielleicht hatte er schon Kraft genug für einen Händedruck. Ich ging gleich bis in den dritten Stock hinauf, wo die Schlafstuben sind, und trat ein. Da stand ein enges altmodisches Bett und darauf lag etwas Weißes, das war der tote Rudolf Alt. Er war ein Viertel nach vier Uhr morgens erloschen. Eine Stunde vorher hatte er noch auf die Frage, ob er Schmerzen hätte, mit Nein geantwortet. Den Abend vorher war er gar noch heiter gewesen und der Arzt nicht entfernt gefaßt auf solchen Tod im Handumdrehen. Die Pflegerin legte meine Hand an sein Genick, da war noch eine warme Stelle. Eine der jungen Nichten strich ihm sachte das silberweiße, seidenweiche Haar aus der Stirne, daß es in der Luft wehte, wie zu Lebzeiten. Und Fräulein Luise, seine Tochter und irdische Vorsehung, stand in einer Betäubung dabei und wußte nicht, daß sie weinte. Die Frühlingssonne schien so hell herein, als bescheine sie ein fröhliches Familienereignis. Das viereckige Messingzifferblatt der ehrwürdigen Standuhr schimmerte wie eitel Gold, und der Zeiger, der seine Todesstunde gezeigt, blitzte festlich wie mit Diamanten besetzt.

Dreiundneunzig Jahre eines Künstlerlebens, wie es nicht viele gegeben. Eines glücklichen, trotz aller Ungunst des langen Philister-Jahrhunderts, trotz aller Enge des Wiener Lebens, das in dieser Epoche eine gewisse Vormärzlichkeit niemals los wurde. Eine Stadt der Lokalkunst, von der man draußen wenig erfuhr. Eine Lokalstadt, möchte ich sagen, bis Makart kam und seinen feurigen Scheinwerfer aufpflanzte ... Gestern abend saßen wir unten in der Wohnstube. Die einen bliesen Trübsal, die anderen suchten sie davon abzuhalten. Eine der Damen holte eine halbzerfallene Pappschachtel und kramte darin. Was da für vorsintflutliche Dinge zutage kamen. Nun ja, bei einem solchen Urmenschen, dessen Chronologie aus solchen Sätzen bestand: „Das war 1846, wie ich bei dem Künstlerfest auf dem Kahlenberg als König Mai die Künstlerschaft anführte.“ Oder: „Ja

wissen Sie, wie ich Anno 1827 von Beethovens Leichenbegängnis heimkam ...“ Der Mann rechnete gar nicht mehr nach Erdumlaufszeiten. Und da kommen dann solche Dinge aus einer alten Pappschachtel heraus. Ein kleines Aquarell: seine erste Frau. Ein größeres Aquarell: auch seine erste Frau. Und der Partezettel seiner ersten Frau; ohne Trauerrand, wie man sie damals hatte. Und Briefe, ganz vergilbt, dicht beschriebene Bogen Postpapier, wie man damals sagte. Hier einer von seinem Vater Jakob, der in der Kunst sein Vorläufer war. „Mein lieber Herr Sohn“, schreibt Vater Jakob, der ihn auch nicht duzt, sondern sich des feierlichen Sie bedient. Und da, ein Brief Rudolfs, aus Venedig, das er nach 27 Jahren freudig wiedersieht, denn er kenne nichts Schöneres als „Feigen, Architektur und Austern“. Und wiederum Aquarellblättchen. Fingerlange Figürchen von der Straße, in damaliger und damaligster Tracht, putzig wie die Möglichkeit. Ich sage ja immer, es ist in ihm ein großer Genremaler verloren gegangen. Soll man es für möglich halten, daß diese Seele von einem Menschen sich nicht dem Porträt widmete, wozu er in Galizien schon einen starken Anlauf genommen hatte, weil er seinem Freunde Kriehuber „nicht ins G'häu gehn“ wollte. Dieser hatte eben seine Bildnislaufbahn begonnen, die ihn auf einen solchen Gipfel der Berühmtheit führen sollte, und Rudolf Alt ließ ihm die Bahn frei. Seine Selbstbildnisse zeigen ja, was er hätte werden können. Sogar sein Bruder Franz, der noch jetzt, leider in die Nacht der Schwerhörigkeit versenkt, ein Stockwerk tiefer haust, brauchte nicht der Vedutist Nummer 3 der Familie zu sein. Seine lebensgroßen Porträts der Eltern, die in der Wohnstube hängen, sind tüchtige Talentproben. Aber sie wurden alle zusammen Vedutisten und schüttelten in dieser Eigenschaft die Welt aus ihren Ärmeln. Die Leistungsfähigkeit Rudolfs ist einfach unglaublich. Noch unglaublicher sind höchstens die Preise, um die er seine Bilder hergab. „Ja“, scherzte er, „ich bin auch ein großer Stilist, nämlich ein Pappenstielist.“ Er machte nämlich für sein Leben gern gewagte Wortspiele. So sagte er mir einmal selbst, in der Sommerfrische zu Lasern bei Goisern, das heißt bei Ischl, als ich den Neunzigjährigen sich mit einem großen Aquarell des Ramsauergebirges plagen sah. „Ja“, sagte er, „früher hab' ich Kalauer gemacht, jetzt mach' ich nur noch Ramsauer.“ Wie oft hat er dieses widerborstige Gebirge wieder ausgewaschen und neu gemacht. „Heut' ist bei mir Waschtag“, pflegte er dann den Besucher zu warnen ... Doch, um auf seine Preise zurückzukommen, da liegt in der Pappschachtel ein langer vergilbter Papierstreifen aus dem Jahre 1865. Darauf stehen fein säuberlich alle in diesem Jahre verkauften Bilder verzeichnet, samt beigeschriebenen Preisen. O, das ist kulturgeschichtlich! Viele Dutzende von Bildern, zu 70, 80, 90 Gulden. Hie und da ein ganz großes, wie das römische Pantheon, zu 120. Als Rarität eine Stephanskirche um 250. Das waren aber bei ihm schon ganz denkwürdige Ziffern. Und am Schlusse kommt die „2. Parthie“; und das ist in der Tat seine „Partieware“. „10 Blatt à 40, 15 Blatt à 20, 60 Blatt à 10, 20 Blatt à 5 fl.“ Ich schreibe das wörtlich ab, damit ich es beschwören

kann, wenn es einer nicht glauben will. Das war jenes „enge“ Wien, von dem ich sprach; das Wien, in dem ein großer Maler ein Menschenalter lang und noch länger bedeutend und beliebt sein konnte, ohne es zu einem menschlichen Einkommen zu bringen. So, daß selbst ein unverwüstlicher Frohmut, wie der Altische, gelegentlich in einen grimmigen Naturlaut ausbrach, wie einst als Obmann des Ausschusses für das Denkmal seines Freundes Anzengruber. „Der Wiener Künstler stößt sich zeitlebens die Stirne wund an einer großen grauen Mauer, auf die ein Herz aus Fließpapier geklebt ist; die große graue Mauer ist die Wiener Indolenz und das Herz aus Fließpapier das goldene Wiener Herz.“ So rief er zornig, auf seine Gichtkrücke gestützt; Gewährsmann ist sein Freund Dr. Anton Bettelheim, der auch in jenem Komitee saß.

Die Stube nebenan ist seine Malstube. Da hat er reichlich ein halbes Jahrhundert vermalt. Er hat es auch erst voriges Jahr wieder abgemalt, und sich selber drin; sein schneeweißer Kopf das hellste Licht, der alte geschnitzte Kasten der tiefste Schatten des Bildes. Den Kasten hat er 1848 in Hallstatt gekauft, als uraltes Altertum. An der Wand hängt das lebensgroße Ölbild einer jungen Frauensperson, mit einem silberblonden blauäugigen Büblein auf dem Schoße. Das ist der kleine Rudolf mit seiner Kinderfrau; vor einundneunzig Jahren gemalt. „Sie werden mich nicht erkennen, ich hab' mich seitdem stark verändert“, sagte er, als ich es zum ersten Male sah. Er sitzt in einem alten grünsamtenen Lehnstuhl an einem schwarzen Tisch, vor ihm liegt ein Reißbrett mit einem Bogen Whatman. Daneben ein hohes Glas Wasser, das immer wie Limonade oder Orangeade aussah, obgleich er den Pinsel oft genug durch den Mund zog. Und ein „Zündstein“ steht auch daneben, ein kolossaler, wie ich nie einen gesehen, denn er verbrauchte immer massenhaft Zündhölzer für die ewige Virginierzigarre in seinem Munde. Und drei Kuckucksuhren stehen im Zimmer, die rufen jede Viertelstunde von rechts und links; aber eigentlich nur zwei, denn der dritte Kuckuck ist schon so alt, daß er die Stimme verloren hat. Lauter freilich sind die vielen „Kanari“ und „Zeiserln“ in dem großmächtigen Vogelhaus, das einst dem berühmten Musikus Herbeck gehört hat, dem Organisator des Wiener Männergesanges und späteren Direktor der Hofoper. So ein Gezwitscher ist nur noch am Stephansplatz, in dem altberühmten, urbürgerlichen Krannerschen Leinengeschäft, wo er gerne im ersten Stock am Fenster saß und so viele Stefanstürme malte, mitten unter den plappernden Nähmädchen an ihren klappernden Nähmaschinen. So jung und laut hatte er's immer gern um seinen Maltisch; und bunt auch. Das Fenster rechts war immer dicht mit Blumentöpfen besetzt und auf einem Tisch nebenan stand ein mächtiges Topfgewächs, das ihm mit grünen Armen bis über den Kopf herübergriff und Phyllodendron heißt. Natürlich machte er den Kalauer darauf: „Ja, 's is net vüll an den dran“.... Aber freilich, ein Landschaftsmaler sitzt nicht immer in der Malstube, sondern treibt sich draußen herum, im schönen Sonnenschein. Er spannte oft nicht einmal den Schirm auf, sondern ließ sich die Sonne hell aufs Papier scheinen. „Man

gewöhnt's", behauptete er; der alte Waldmüller hatte auch die Ansicht und wurde darum von den Kollegen für verrückt erklärt. Der malende Rudolf Alt war eine wohlbekannte Figur in den Gassen Wiens. Natürlich hatte er immer eine ganze Korona um sich und ermangelte auch nicht, von Zeit zu Zeit mit einer halbkreisförmigen Bewegung sein Wasserglas den Herren Buben ins Gesicht auszuschwenken. Aber sie nahmen es ihm nicht übel, denn er hatte manches gutherzige Scherzwort und auch manchen Batzen für die armen Teufel. Nur die richtigen „Pülcher" mochte er ganz und gar nicht und wußte sie, wenn sie ihm zu lästig wurden, mit einem extrascharfen Wort wegzubeißen. Einmal saß er auf der Tegetthoffbrücke und malte sein bekanntes Aquarell: „der letzte schöne Baum im Wienfluß." Ein solcher Pülcher wurde ihm ungewöhnlich lästig, bis er sich plötzlich umwandte und mit einem unabweislichen Blick über die Brille weg sagte: „Sie, passen S' auf, Sie werd'n die Burgmusik versäumen." Darauf denn verzog sich der Jüngling unter dem Gelächter der Anwesenden ... Aber nicht minder bekannt war er in der Provinz, in allen den schönen Gegenden und malerischen Städten und Städtchen. Wie viele hundert Motive hat er sich da geholt. Dabei aber immer schon mit einer gewissen Angst, nämlich wegen der unvermeidlichen Druckfehler in den Ausstellungskatalogen. Da passierte ihm in der Tat manches Malheur, das sich sehen lassen kann. Einmal hatte er ein hübsches Aquarell: „Sporgasse in Graz." Reitet nicht den Setzer der Teufel, daß er in den Katalog setzt: „Sparkasse in Graz?" „Seitdem", sagte der alter Herr, „schwören die Grazer, daß ich nicht einmal orthographisch schreiben kann."

Es war gerade Freitag und beim Löwen in der nahen Kochgasse (Josefstadt) saßen die Freunde beisammen, in der sogenannten „Anzengrube". Ein altehrwürdiger Stammtisch, an dem viele Jahre lang jeden Freitag eine Gesellschaft von Künstlern und Schriftstellern saß; obenan Anzengruber und Rudolf Alt. Ich ging hinüber und wir leerten ein Glas, dem ältesten Lebendigen, jetzt jüngsten Toten der Tafelrunde. Und sprachen von Zeiten, die gewesen.

In Goisern werden sie diesen Sommer auch vergeblich auf ihn warten. Die jammern jetzt dort, weil sie ihn nicht mehr sehen sollen. Wenn er so den ganzen Tag auf seiner efeuumrankten Veranda saß und malte, was in seinen Sehbereich fiel, gehörte er schon so zum Ganzen der Landschaft. Da spazierte niemand den hellen Hügelpfad hinan, ohne einen Blick nach der gewissen Ecke zu werfen, mit dem schneeweißen Kopf und den zwei hellblauen Punkten, die jeder Bewegung der Mitwelt folgten. Da standen die großen Apfelbäume und Zitterpappeln, die er so oft gemalt, bis auf das letzte Börkchen und Möschen ihrer Rinde. Und in den Zweigen sangen die niedlichen Meisen und kamen traulich herab zu ihrem Futterbrettchen am Geländer der Veranda. Sie gehörten zur Familie Alt. Der alte Herr war ja das geborene Familienoberhaupt, geschaffen, der Mittelpunkt bunter Familiengeschicke zu sein. Leider Gottes auch solcher, die ihm schon zu bunt wurden. In zwei Jahren zwei Töchter, einen Schwiegersohn und einen Enkel zu begraben, so spät am Lebensabend, kurz

vor Schlafengehen, das ist hart. Wie er nur bei alledem die Laune nicht verlor. Nein, er wollte sie um keinen Preis verlieren, sondern der alte Rudolf Alt sein bis ans Ende. „Alt, mach einen Witz“, pflegte man in der Anzengrube zu sagen, wo er keinen Freitag fehlte, solange er überhaupt ausgehen konnte. Nur nicht pedantisch, nur nicht feierlich! Er, der einmal zur Tafel beim Kronprinzen Rudolf und der Kronprinzessin Stephanie zu spät erschien, so daß die ganze Gesellschaft auf ihn warten mußte. Ich glaube, es war eine Frackgeschichte. Ich glaube, er kriegte auch damals seinen ersten Orden, weil doch so etwas ins Knopfloch eines Frackes gehört. „Doch nicht im Frack?“ rief er in Goisern, als er zum 90. Geburtstag die Abordnung der Sezession empfangen sollte, deren Ehrenobmann und Mitbegründer er war. „Nämlich da möcht' mir's so gehn, wie dem Johann Strauß in Paris, der auf eine Einladung geantwortet hat: Ja, aber im Frack kann ich nicht kommen, mein Frack ist mir zu weit ... Er hatte ihn nämlich in Wien gelassen.“ Wenn er gefeiert werden sollte, erwachten die spaßigen Geister in ihm besonders gern. Bei einem Festessen hielt einer eine Rede auf ihn. „Tusch! Tusch!“ rief alles. „Was?“ entgegnete Alt, „ein Tusch für mich? Aber ich mal' ja mit Wasserfarben!“ Damals, zum 90. Geburtstag, war auch ich nach Goisern gekommen. Es war wirklich hübsch und gemütlich. Das Haus bekränzt und beflaggt, und dann der Fackelzug abends, mit bunten Lichtern. Allerdings munkelte man, der Hauptfeierer sei doch eigentlich sein Neffe, der Maler Petrovits, gewesen, der das alles veranstaltet hatte. Sein „angeheiterter Neffe“, wie der alte Herr zu scherzen pflegte; er meinte aber „angeheirateter“. Sogar der Windischbauer aus Gastein schickte ihm damals einen prächtigen Buschen, aus Edelweiß, Alpenrosen, dunkelroten Kohlröschen und blauem Enzian. Beim Windischbauer hatte er nämlich viele Sommer gewohnt; eigentlich nur in einer Art Hütte, aber gerade gegenüber jener lebenwimmelnden Talwand, mit dem evangelischen Kirchlein in der Höhe, die ihm Modell stand für eines seiner erstaunlichsten Aquarellbilder. Der Windischbauer hatte ihn nicht vergessen, wohl aber die Wiener Akademie der schönen Künste, deren Titularprofessor er doch war. Den Akademikern war er nie akademisch genug.

(28. März 1905.)

Neues von Otto Wagner.

Sezession.

Die Leute, die jetzt hinter der Sezession vorbeigehen, gehen nicht vorbei. Sondern sie bleiben stehen und schauen, denn das bekannte grüne Hinterpförtchen ist offen und die Öffnung durch eine große Glasscheibe geschlossen. Und wenn man hineinschaut, fällt der Blick auf eine reizende, kleine Kirche, weiß in Marmor, mit hochgezogener goldschimmernder Kuppel. Eines jener appetitlich ausgeführten Modelle, wie sie Otto Wagner bauen läßt, wenn er einen neuen Baugedanken in den Vorstellungskreis des Publikums halb

hineinschmuggeln, halb hineinschmeicheln will. Wie in mancherlei Dingen, ist er auch in solchen Modellen ein Neumeister. Die Kirche aber ist die der neuen niederösterreichischen Heil- und Pflegeanstalten, die im Wege einer engen Bewerbung an Otto Wagner kam. Dem Landesausschusse gebührt rückhaltlose Anerkennung für die Vorurteilslosigkeit, mit der er auf die Ideen des bahnbrechenden Architekten einging und ihn vor einen lebendigen Kirchenbau stellte. Seit seinem platonisch gebliebenen Kirchenprojekt für Währing haben denn doch die Keime, die er ausgestreut, gefangen und gerade auch in kirchlichen Kreisen hat man bald erkannt, daß eine neue Kirche vernünftig, d. h. zeitgemäß gebaut sein muß. Die langweilige Schulstilistik, die soeben erst im Berliner Dom ein so weithin dröhnendes Fiasko erlebt hat, wird bald ganz abgewirtschaftet haben. Die ungeheure Blamage eines solchen Kirchenbaues, in einer Großstadt der Intelligenz, schreit zu laut gen Himmel, als daß nicht auch anderswo die Leute, die ihre fünf Sinne beisammen haben, stutzig würden. Schade genug, daß für unsere Jubiläumskirche dieses Menetekel zu spät kam; hinterher, in der Ausstattung, wird man wohl auch dort nach Möglichkeit nachmodernisieren müssen. Der Bau selbst bleibt leider eine stilistische Totgeburt, bei der die Pietät der Wiener bald genug nicht mehr auf ihre Rechnung kommen wird.

In Westeuropa dringt die Luft der Zeit immer unaufhaltsamer in die Kirchen ein. Nicht bloß von der Malerseite her. Wenn der Reflexromantiker Albert Besnard die Kirche in Berck-sur-Mer mit modernen Bildern schmückt oder die Kirche im Vésinet ganz und gar vom Neustilisten Maurice Denis ausgemalt wird, so mag das meinethalben als Beiwerk qualifiziert werden. Aber auch das Bauen selbst wird nachgerade hochmodern. Voriges Jahr vollendete Baudot in Paris die neue Kirche St. Jean de Montmartre. Sie ist ein Muster- und Meisterstück bautechnischer Novität. Man denke bloß, die Wände sind höchstens 7 Zentimeter dick, aus Ziegeln und ciment armé. Es ist alles Eisen, Monier, Rabitz usf. Früher hat man höchstens einen Ausstellungspavillon mit so gotteslästerlichen Mitteln hergestellt. Jetzt weiht der Erzbischof von Paris so einen unchristlichen Wechselbalg, ... wie man noch vor kurzem gesagt hätte. Und wie geht es im kirchlich so konservativen England her. Vor kurzem erst ist in Great Varley, Grafschaft Essex, ein paar Meilen von London, die Kirche St. Mary the Virgin eingeweiht worden. Ein hochmoderner Bau, der wohl vom frühenglischen Stil ausgeht, aber ganz sezessionistisch durchgeführt ist. Alle Formen, Stoffe, Behandlungsarten Sezession. Stilisierter Realismus nach heutigster Empfindung. Man denke bloß, die große Gitterwand vor dem Chor besteht aus stilisierten Bäumen in Bronze, mit Blumen aus Perlmutter und Früchten aus purpurroten Glasflüssen. Chorgestühl und Bischofsstuhl sind in Walnuß, mit Zinneinlagen. Alles nicht geschnitzte Holzwerk ist einfach grün gestrichen. Der elektrische Kronleuchter („electrolier" sagt man neuenglisch, statt „electric chandelier", wie die Amerikaner eine elektrische Hinrichtung „electrocution" statt „electric execution" nennen) besteht aus galvanisiertem Eisen, Füllungen von blaugrünem Email

und grünen Glaskugeln. Plastische Sachen in Gips sind mit Aluminium überzogen, in der großen Chornische spielt überhaupt Aluminium die Hauptrolle und wirkt in der vorzüglichen Beleuchtung feenhaft. Dazu noch allerlei kostbarer farbiger Marmor. Und im Grunde ist es doch nur eine Dorfkirche mit rauher Außenseite aus lokalem Material und rotem Ziegeldach. Der reiche Landedelmann, der die Mittel hergab, ist Mr. Evelyn Heseltine. Der hochbegabte Künstler, dem er alle Freiheit ließ, ist W. Reynolds Stephens. Es ist ein vollkommen organischer, einheitlicher Bau. Eine entzückende Kirche, sagt ein hochstehender englischer Geistlicher, W. M. Sinclair, Erzdechant von London, in einem eingehenden Aufsatz über diesen modernen Kirchenbau.

Ich führe diese Beispiele eigens an, um zu zeigen, auf welch richtigem Wege der niederösterreichische Landesausschuß war, als er den Wagnerschen Entwurf guthieß. Nur auf diesem Wege gewinnt man etwas Lebensfähiges, das dem Kirchenbesucher auch Freude macht, das ihn geistig anzieht und befriedigt. Die Kirche wußte zu allen Zeiten, daß die Seele des Menschen auch Neues braucht, und sie war immer die erste, diesen ästhetischen Hunger der unbewußten Massen zu stillen. Sie hat ja alle Baustile erfunden oder ausgebildet, einen nach dem anderen; wie sollte sie bei dem jetzt entstehenden zurückbleiben? Im Gegenteil; ihr wird er zum Teil seine Blüte zu verdanken haben. Und Otto Wagners Kirchenbau ist ganz und gar aus diesem Geiste hervorgegangen. Er entspricht einem Kostenaufwand von 550.000 Kronen, ist aber durchweg aus dem besten Material gebaut, so daß lange keine Ausbesserungen nötig sein werden. Von außen stellt sich die Kirche als Viereck mit ganz kurzem Querschiff und stark überhöhter, halbkugelförmiger Kuppel dar. Die Fassade hat ein modern gebildetes Säulenportal (ohne Kapitäle) mit Schutzdach und ist durch zwei kurze Türme gekrönt, auf denen Statuen der Landespatrone St. Leopold und St. Severinus stehen. Die äußere Bekleidung besteht unten aus dem Stein, der am Orte gewonnen wird, nach oben hin aus 2 Zentimeter dicken, senkrechten Platten von weißem Marmor. Diese durch Riemenschichten gehalten, die durch Kupferknöpfe befestigt sind. Alle Eisenteile sind mit Kupfer verkleidet, auch der äußere Fries aus summarisch stilisierten Kränzen. Die Kuppel, samt Tambur, ist mit gefalzten, also beweglich bleibenden Kupferplatten bekleidet, die eine reiche, aus einfachen Elementen bestehende Vergoldung haben. In der freien Landschaft, am höchsten Punkte der Anlage gelegen, wird die einfache, durch Weiß und Gold gehobene Form vorzüglich wirken. Der Innenraum ist 20 Meter hoch und durch eine ganz moderne Konstruktion aus Eisen und Rabitzplatten gedeckt, die auf vier Pfeilerpaaren ruht. Die Belastung ist nicht ganz 2 Kilogramm auf den Quadratzentimeter. Leichtigkeit, Festigkeit und Billigkeit sind maßgebend. Der „Kuppelschlauch" ist vermieden, schon um der Akustik nicht zu schaden. Aus demselben Grunde sind die Ecken und Flächen gerundet und der Putz rauh gehalten. Elektrisches Licht natürlich. Überhaupt ist alles, was zum Hören und Sehen dient, mit peinlichster Sorgfalt erwogen; auch die

Lage und Bildung von Kanzel und Hochaltar. Bezeichnend ist die Fensterlosigkeit des Chorabschlusses, weil dort angebrachte Fenster immerfort das Publikum blenden. An solche Dinge denkt ein heutiger Architekt, der da weiß, daß der Mensch und Kirchenbesucher nicht bloß von frommen Imponderabilien, sondern auch von natürlichen Ponderabilien lebt.

Daß alle Einzelheiten des Baues, auch die schmückenden, so schablonenfern als möglich gedacht sind, ist selbstverständlich. Besonders überraschend zeigt sich dies bei den bildlichen Darstellungen, die der Architekt dem Professor Kolo Moser anvertraut hat. Das sind große Szenen, wie die Lünette über dem Portal oder gar das Hochaltarbild von nicht weniger als 75 Quadratmeter Flächeninhalt. Wagner mag keine Fresken, schon wegen der schwierigen Technik und unsicheren Wirkung. Noch weniger passen ihm aufgespannte Leinwanden, deren Staffeleigeschmack überhaupt ein falsches Element in den Wandschmuck bringt. Er läßt die Bilder als Mosaik aus farbigen Tonplatten, für die Gewänder Marmorplatten, herstellen; weiß oder farbig, poliert oder rauh, dazu mit Glas und Bronze inkrustiert; den landschaftlichen Teil aus Tonfliesen, den großen Glorienhimmel aus bombierten Goldglasscheiben, die in weißen polierten Stuck eingelassen sind. Es ist eben alles neu gedacht und mit jenem Reichtum an Auskunftsmitteln durchgesetzt, der ja Otto Wagners Schaffen kennzeichnet.

In dem Kabinett, das dieses Kirchenmodell nebst zugehörigen Plänen enthält, hat Wagner auch seinen neuen Entwurf für das Kaiser Franz Josefs-Stadtmuseum, mit Moderner Galerie, aufgestellt. Seit jenem denkwürdigen Zweikampf der Modelle hat die Frage geruht und die Politik des Bürgermeisters, die Ebbe der Leidenschaften abzuwarten, hat sich glänzend bewährt. Heute steht die Sache so, daß beide Zweikämpfer von damals ihre Projekte nur als Versuche auffassen, nicht als Lösungen, für deren absolute Richtigkeit sie hätten einstehen können. Der kriegerische Zusammenstoß führte jedenfalls zu einer Explosion der Meinungen, deren klärendes Moment sich jetzt geltend macht. Die Unverwüstlichkeit und Unabschreckbarkeit Otto Wagners, der so mühsame und kostspielige Ausarbeitungen ohneweiters über Bord wirft und neuschafft, hat sich diesmal gelohnt, denn sein jetziges Museum hat alle Chancen, zur Ausführung zu gelangen. Die Stadt Wien — die vor kurzem auch Engelhart einen öffentlichen Brunnen für den dritten Bezirk in Auftrag gegeben hat — ist auf demselben richtigen Wege wie der Landesausschuß, und die Museumssache scheint tatsächlich bereits im Hafen zu sein. Der Architekt hat sich, „durch Erfahrung gestählt“ — wie sein eigener Ausdruck ist — folgende Punkte vor Augen gehalten: 1. Die Karlskirche verträgt neben sich nur ruhige Flächen und eine kaum unterbrochene obere Abschlußlinie der Gebäude. 2. Die an der Kirche vorkommenden Motive (also auch die Säulen und Giebel) sind ganz zu meiden. 3. Die Höhe der Gebäude darf 18 Meter nur um ganz weniges übersteigen. 4. Der freie Ausblick darf nicht gestört sein und der „Macht des gewohnten Bildes“ ist Rechnung zu tragen. 5. Die

Ausstellungsräume sind wegen der ausgestellten Gegenstände da, nicht umgekehrt. Er bekennt sich ausdrücklich zu diesen redlich gewonnenen Erfahrungssätzen und diesen entspricht auch sein Entwurf. Das Museum hat gegen den Karlsplatz hin eine ruhige Fläche und einfache Silhouette. Die einzige Kuppel, eine durchbrochene bronzene über dem Bürgermeistersaale, liegt links gegen die Schmalseite hin. Auch die Haupteingänge, deren reicher Schmuck stören würde, sind nach den Schmalseiten verlegt. Der des Stadtmuseums in die Durchfahrt unter der Brücke zum Empfangspavillon, wo sich nun ein Ehrenhof herausstellt. Die andere Durchfahrt, zwischen Stadtmuseum und Moderner Galerie, ist überhaupt weggelassen und der Baugrund in einen Block vereinigt. „Es erscheint tatsächlich rätselhaft," schreibt Wagner, „daß man sich so lange mit dieser unangenehmen Querstraße, welche wie ein Alp auf der natürlichen Bauentwicklung lastete, abquälen konnte." Dagegen schlägt er eine Überbrückung der Karlsgasse vor, von der Technik her, als Verbindung zu deren späteren Erweiterungsbauten. Überhaupt gestaltet er nun den ganzen Karlsplatz aus, als einen wirklichen Großstadtplatz von 100.000 Quadratmeter, mit wohlabgewogenen Gebäuden, die sich gegenseitig beistehen. In die Flucht der Technik und evangelischen Schule stellt er noch ein drittes Gebäude, das auch ein öffentliches sein könnte. Der Naschmarkt würde hier ein entsprechendes Portal erhalten und sich auf den überbrückten Teil des Wienflusses verschieben; nach Bedarf wäre dieser dann noch weiter zu überbrücken. Denkmäler würden den Platz beleben, darunter ein großes, architektonisches des Wiener Wasserwerkes. Der Platz vor der Kirche selbst wäre eben und ruhig, ein großes Oval aus Kandelabern. Die jetzigen bedeutungslosen Rampen kommen ohnehin weg. Nun, man darf ja wohl hoffen, daß jetzt auch die Karlsplatzfrage in Fluß kommen wird. Sie steht von selbst das ganze Jahr auf der Tagesordnung, denn jeder Mensch geht jeden Tag an ihr vorbei und um sie herum und mitten durch sie hindurch. Wenn sie sich von selber lösen könnte, hätte sie es wahrhaftig schon getan.

(30. März 1905.)

Sezession.

Das Bedeutendste in dieser XXIII. Ausstellung der Sezession sind die Neubauten Otto Wagners. Sein Schüler Josef Plecnik hat sie auch sinnvoll in Szene gesetzt. Der Korridor, der aus der Eingangshalle auf das hochgestellte Kirchenmodell Wagners zuführt, ist eine Avenue im kleinen. Und die breite Wandscheibe, die hinter dem elegant gegliederten Gebilde eingefügt worden, bringt dieses in Verbindung mit dem Gartengrün außerhalb und dem weiten Luftraum. Die Kirche wird nämlich stark landschaftlich zu wirken haben. Das reizvolle, hundert Hektar umfassende Gelände, auf dem sich die vielen Gebäude, nicht weniger als 63, der niederösterreichischen Landes-Heil- und Pflegeanstalten verstreuen sollen, liegt am soge-

nannten Baumgartener Spiegel. Und den höchsten Punkt nimmt die Kirche ein, weithin sichtbar, bis zur Kreuzspitze 46 Meter hoch. Wahrzeichenartig, als ein glänzender Punkt im Zukunftsbilde Wiens. Darum das reichliche Gold an der Kuppel, die von jeder Seite gesehen, ein blitzendes Glanzlicht geben soll. Auch im übrigen hat Plecnik die Räume trefflich gestaltet. Es ist in ihnen die richtige Salonbehaglichkeit, ein annehmbarer Einschlag von Five o'Clock. Das gestattet manches zwanglos, wie in Wohnräumen, zu verteilen. Die drei letzten Bilder Rudolf Alts zum Beispiel, die auf ihren Gestellen, mit Lorbeer bekränzt, schon als Reliquien wirken. Er hat sie nicht mehr vollenden können und sie sind auch nicht signiert, aber sie enthalten noch erstaunliche Sachen. Und dann, das Jenseits spielt schon in sie hinein. Mit einer Hand war er schon drüben.

Viel Aufmerksamkeit erregt diesmal die Plastik. Moderne Aufschwünge und Absichten machen sich geltend. Der Stil namentlich betont sich, um jeden Preis. Prof. Franz Metzner hat in der großen Savonnière-Figur „Das Weib" das Richtige getroffen. Ein kauernder Akt von tiefstem Verständnis des Sinnes, der in der Form lebt. Alles ist voll des Wie und Warum dieser Erscheinung, die auch keinen Zug der Schablone mehr behalten hat. Die Rückenansicht ist besonders interessant. Wie man hier alles kleinliche Modelltum überwunden und die charakteristische Formel groß und neu gefaßt sieht, fühlt man lebhaft den Aufwand geistiger Kraft, der den Künstler schließlich bis an diesen Punkt geführt hat. Eine Station auf diesem Wege bezeichnete seine vorjährige Kauerfigur: „die Erde." Seine übrigen Sachen erinnern zu sehr an Georges Minne. Stil ist ein sehr dehnbarer Begriff und ganz mit persönlicher Willkür durchwachsen. Es gehört viel Takt dazu und viel Logik, um fraglos einzuleuchten, wie alles Kunstwerk soll. Man sieht dies deutlich an Othmar Schimkowitz' Grabmal. Ein urwüchsiges, sich mühelos durchsetzendes und doch nicht ganz logisches Werk. Eine Stele aus tonigem Untersberger Marmor, ein hohes polygonales Prisma eigentlich, das nach oben ganz organisch in ein senkrechtes Flügelpaar ausgeht. Dieses gehört der Büste eines betenden Jünglings an, der sich in halber Höhe entwickelt. Ein gut erfundenes, sehr bemerkenswertes Werk. Aber die Büste ist denn doch, bei der förmlich kristallinischen Fassung des Drum und Dran, zu realistisch ausgefallen. Das Stilverhältnis ist verfehlt. Viel Reiz muß ich einer sitzenden weiblichen Porträtfigurine des Künstlers nachsagen. Wieder einmal, wie schon zu Tilgners Zeit, wirft sich die verwunderte Frage auf, warum unsere eleganten Damen sich nicht fleißiger so konterfeien lassen. Man kann dabei äußerst vorteilhaft aussehen. Auch Luksch hat in seinen neuen kleinen Sachen interessante Wendungen. Desgleichen Josef Müllner in seinem „Minotaurus" und Breithuts bretonisches Köpfchen, von ganz knapper Form und sehr guter Patina. Mestrovic hat seiner im Krausen wühlenden Phantasie eine große Gruppe: „Timor Dei" abgewonnen. Furcht Gottes, dargestellt durch einen gewaltigen nackten Fuß, der aus der vierten Dimension heraussteigt und allerlei ringende Menschlichkeiten zertritt. Rodins „Hand Gottes", auf eine andere

Extremität übertragen. An den Fuß Gottes ist wohl nicht zu denken, denn der wäre doch weit göttlicher zu bilden gewesen, aber an die Vorstellung der geängsteten Menschheit von etwas Zertretendem. In den Aktgruppen ist viel Talent. Zwei junge Hellmer-Schüler stellen sich noch an gute Plätze. Alfred Hofmann mit einer schlicht empfundenen Porträt-Halbfigur des jungen Hellmer und Hugo Kühnelt mit einer starken Talentprobe von kauerndem weiblichem Akt, in Untersberger Marmor. Er steckt noch ganz in den Realitäten der Schule und will auch zu vielerlei in sein Motiv hineinbringen, aber er hat sichtlich das Zeug, aus dem Vollen zu gestalten. Klingersches Vorbild, namentlich die linke Sockelfigur am Rahmen des „Christus im Olymp“, nicht zu verkennen.

Unter den Bildern ist das große: „Sommers Lust und Freude“ von Leo Putz, dem in München lebenden Tiroler, das interessanteste. Schade, daß ein Privater und nicht die moderne Galerie es gekauft hat. An feiner und feinster Reflexwirtschaft ist es ein rechter Augenschmaus. Sein Weiß allein, in dem soviel vor sich geht, ist sehenswert. Dann die halb verschwindenden Figurengruppen im Hintergrunde, deren Hauchmäßigkeit doch soviel körperliches Substrat hat. Der Künstler hat sich in kurzer Zeit zu einer eigenen Vision vom Dasein durchgearbeitet, und zwar von der Farbe aus, zur Farbe hin. Ich muß immer an seine „Schneckenmama“ in der Berliner Sezession denken, diese koloristische Humoreske, deren glitschrig umherquellendes, silberschleimiges Wesen voll irisierender Möglichkeiten in allen seinen Bildern spukt. Auch sein großes Damenporträt, in schwarzem Kleid, mit Teich und Landhaus als Hintergrund, breit, weich und ruhig behandelt, ist vorzüglich, obgleich schon mehr auf „Publikum“ angelegt. Denn das Publikum ... mir fällt immer die alte Dame ein, die einem alten Maler meiner Bekanntschaft in leichter Verlegenheit sagte: „Sehr gut haben Sie mich getroffen, lieber Herr Adler, nur ... sehen Sie ... sagen Sie ... hab' ich denn da im Augenwinkel einen roten Punkt?“ Sie hätte das gewiß auch dem Rubens gesagt, wenn er sich bei ihr einen seiner Zinnobertupfen erlaubt hätte. Ich füge hier gleich noch einige Bilder an, die mir zunächst sympathisch sind. Engelharts „Von der Rax“, diesen überraschenden Niederblick in eine Talwelt von Schnee und Eis, auf den Winter als Dekorationsmaler, der alles in ein launenhaftes System von schwärzlichen und weißlichen Flecken bringt. Dann die Landschaften von Leon Wyczolkowski: „Meerauge“ und „Schwarzer See“. Zwei mäßig große Rahmen, angefüllt mit einer unmäßig großen Natur, oder vielmehr mit ihren Farbenwerten, tief und stark, wie sie aus Wasser, Fels und Luft sich absondern. Mächtige Stimmung. Dann das Gegenteil, die grüne, steierische Idylle unseres Sigmundt („die Weide“). Anspruchslos bis zur Unscheinbarkeit und auf den ersten Blick einförmig, aber von Minute zu Minute reicher und innerlicher. Echt wie die Echtheit. Das ist etwas, wozu sich ein Maler erst abklären muß, nach allerlei heftigen und planlosen Griffen. Einige unserer Talente sind schon jetzt an diesem Punkte. So sind auch die Znaimer Landschaften Nowaks, wo Hörmann noch in der

Luft liegt. Er hatte jene Heftigkeit, ohne die man nicht Bahn bricht. Heute arbeitet man ruhig auf erobertem Gebiet und freut sich der lustigen Mosaik dieser Welt, die sich so sauber und putzig vor unseren Augen zusammensetzt. Anton Nowak läßt uns das in mehreren Tonarten genießen und hat einen großen Erfolg. Ähnlich Moll in den malerischen Begriffen, die er sich von der Welt um die Hohe Warte her zu machen weiß. Er nützt dabei weidlich das große und kleine Himmelslicht und läßt sich die Gunst des farbigen Augenblicks nicht leicht entschlüpfen. Tichy würzt seine Farben noch stärker, während König („Weg im Park") einen träumerisch leisen Ton anschlägt. Hohenberger gewinnt seinem „Kagran" hübsche Seiten ab, nicht ohne gelinde zu japanisieren. Myrbach bringt zwei kalifornische Motive, Stöhr, Jettmar, Kurzweil, Ederer, die Südslawen Grohar und Jakopic melden sich. Auch der Stuttgarter Legler ist ein Wiener von Begabung, Schindlers Schwiegersohn. Hänisch ist schwächer als in seinen Zeichnungen; am besten sein „Steinbruch", obgleich doch mehr Lehmbruch. Andri erfrischt das Auge durch bäuerlich farbige Blätter, auch die sehr verdienstvollen großen Lithographien der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. Hölzel geht es wie Hänisch, er erinnert immer an eine zugrundeliegende Zeichnung, und diese hat schon ein gewisses Schema. Nißls „Biergarten" wäre nicht übel, wenn er nicht so nahe bei Leo Putz hinge, da erscheint er trockener, als er vielleicht ist.

Einiges Figurale tritt noch hinzu. Von Engelhart der „Bänkelsänger", ein von ihm bevorzugter buckliger Harfenist. Diesmal ist sein Gesicht durch die Besaitung der Harfe gesehen, was ihm sehr gut steht. Die rabenschwarz frisierte Donna in weißgetupfter Bluse, die neben ihm sitzt, ist auch nicht unecht. In einer Reihe farbiger Monotypien hat Engelhart Wirkungen von feiner Pikanterie erreicht. Und zwei Figuren in Holzintarsia, wie er sie reihenweise für unser Ausstellungshaus in St. Louis gemacht, zeigen wieder eine andere Art Phantasie. Maximilian Lenz hat ein ganzes Ballett erdichtet, „Die Wünschelrute", in fünfzehn Aquarellen. Von dörflichen Reigen ausgehend, durch Wald und Feld und allerlei Zaubersphären, mit elfenköniglichen Hoheiten in jenen langen, dunklen, goldgestickten Mänteln, die Lenz in die Mode gebracht hat. Voll Phantasie und malerischem Schick. Ob es ein Ballett wird, weiß man nicht, aber als Album ist es brillant. Auch zwei Porträts von List sind anziehend; die nämliche Dame, einmal in Schwarz und Weiß, das anderemal in Weiß und Schwarz; diese Variante, mit ihren groß geschwungenen ornamentalen Kurven, besonders günstig. Max Liebenweins bunter Zyklus „Dornröschen", so recht ausführlich erzählt, wozu man ja auf dem Lande Zeit hat, wird gewiß manche Viertelstunde ausfüllen. Endlich Franz Jäger, auch mit zwei großen Bildern, von denen „Die Rast", mit ihren dekorativ gescheckten Felspartien, besonders glücklich. Seinem anderen Bilde, „Die Lilie", sieht man die Paravent-Arrangements seines ersten Lehrers Ribarz an, von dem er nach Dachau zu Hölzel kam. Ein Knirr-Schüler in München ist der Wiener Adolf Levier (männliches Porträt). Ein Damenbildnis von Schmoll

v. Eisenwerth, in hellen Farben, vor Luft, ist darin gut beabsichtigt, doch fehlt noch das Handwerk. Kräftig betont sich noch die Krakauer Gruppe, voran Mehoffer mit seinem strotzend gemalten japanischen Kuriositätenwinkel, dem er taxfrei den Titel „Europa jubilans“ verliehen hat. Um ihn her Wyspianski, Stanislawski, Filipkiewicz, Misky und Axentowicz (Porträt des Herrn Friedlein, Bürgermeisters von Krakau, in sprechender Rednerhaltung). Zuletzt betritt man das ehemalige Ver Sacrum-Zimmer, das sich die Wagner-Schüler Hoppe, Kammerer und Schönthal nach ihrem eigenen Geschmack hergerichtet haben. Es ist darin alles anders als anderswo, aber man merkt doch nichts von Haaren, an denen etwas herbeigezogen wäre. Von Lenz sehr fesche Majoliken für den Fries, mit Faunen, Kentauren und dergleichen Lenzbrüdern. An den Wänden Blätter in allerlei sauberen Techniken von Stolba, Zdrasila, Blauensteiner, Jettmar, Kurzweil.

Der einzige Ausländer in der Ausstellung ist Walter Leistikow, der Stilist der Berliner Landschaft. Sein großes Grunewalder Bild mit den Silhouetten von märkischen Sandkiefern, in lauter stumpfen Dämmerungsfarben, hat etwas starr Prospektmäßiges. Interessanter sind die mehr studienhaften Stücke aus Tirol, Thüringen und dem Riesengebirge, mit Schnee. Es ist Stärke darin, sogar Kraft.

(5. April 1905.)

Constantin Meunier.

Nachruf.

Es ist noch immer wie in der Mythologie. Wenn eine alte Menschheit abgestorben ist, steigt eine neue, junge aus der Erde. Unmittelbar aus dem ewigen Schoße, nach jeder Sintflut. Auch der dritte, vierte, fünfte Stand bringt seine neue Menschheit herauf, wiederum aus der Erde, in die aber nicht mehr Drachenzähne gesät wurden. Und alle diese Menschheiten haben wieder ihre Kunst. Millet und Meunier sind die Darsteller des jüngsten Erdensohnes. Sie haben dem Geschöpf der schwarzen Scholle seine jetzige Kunstform gegeben. Sie waren zwei große Arbeiternaturen und ihr Werk ist Verkündigung und Verherrlichung der Arbeit. Meunier entdeckt für sich das „schwarze Land“, die rauchenden Borinagen, mit ihrem ungeschlachten Volk von Borains. Die modernen Zyklopen, in ihren schwarzen Burgen, die „schwarz spucken“. („Il cracha noir“, sagt Zola im „Germinal“.) Und in den heiteren Garten der Kunst marschieren in langem Gänsemarsch ungewohnte Typen ein, unzulässige Gestalten, unmögliche Modelle. Mit Werkzeugen, die Waffen gleichen, mit schreckenden Gliedmaßen und drohenden Gebärden. Der Proletarier heischt seinen Platz an der Sonne der Kunst. Er fühlt sich als das Rückgrat unseres Lebens und will die uralte Krümmung aufrichten. Will Ebenbild Gottes sein, der alten Götter, die in unsterblichen Statuen leben. Eine moderne Antike der Arbeit entsteht unter Meuniers Händen. Sein Debardeur im Hafen von Antwerpen

trägt die Last auf seinen Schultern nicht anders, als Held Herkules den Erdball. Sein jugendlicher Minenarbeiter trägt das nämliche runde Hütchen, wie Gott Merkur, nur ohne die Flügelchen über den Ohren. Seine strammen Minenarbeiterinnen in Mannskleidern, die hiercheuses (hercheuses bei Zola) sind die Dianen und Minerven dieser neuen Plastik. Der halbnackte Jüngling, der, lässig zurückgelehnt, seinen Gaul zur Tränke reitet, ist ein Dioskure aus dem Borinage, der aber schon Jockeys hat reiten sehen. Wenn Heinrich Heine sie sehen könnte, würden ihm seine „Götter im Exil" einfallen. An dieser selbigen Nordseeküste hat er ihr Munkeln belauscht und ihr Spuken in der Volksphantasie beobachtet. Und das Volk ist noch jetzt voll mit ihnen, aber keiner ahnt, daß er im Grunde ein alter, verbannter Gott ist. Nur jedesmal, wenn ein Zeitpunkt eintritt, wo die Dinge nicht einbalsamiert aus dem Gedächtnisse niedersteigen, sondern wieder saftstrotzend aus der Erde ans Licht sprießen, da wird die Antike neugeboren. Da findet sich diese große Einfachheit wieder ein, diese ruhige Lebensfülle, die sich nicht durch leidenschaftliche Behauptungen beweisen will, sondern durch ihr bloßes Dasein sich unwidersprechlich auferlegt. Sie ist, weil sie ist.

Meuniers Werk — das ist der arbeitende Mensch, hinab bis zum arbeitenden Tier. Der leidende Mensch, bis zum leidenden Tier hinab. Das Pathos des Tuns und des Leidens. Das unbeabsichtigte, natürliche, inhärente Pathos aller menschlichen Dinge, die noch nicht in Herkömmlichkeit erstarrt sind. Das scheinbar zwecklose, unbewußt drohende Pathos — denn die Zukunft droht immer — des kommenden Mannes. Er tritt einher wie ein Niedertretender. Seiner geschulterten Hacke sieht man die Kraft an, mit der sie geschwungen worden. Seine Muskeln sind die eines Kohlen- oder Kettenbrechers, eines Getreide- oder Menschenmähers. Eine Wucht von Stumpfheit lastet auf ihm, aber er schwillt von schlafwachen Kräften, die ihre Stunde fühlen werden. So sind sie, die Menschen Meuniers. Er hat ihre Schmerzen gemalt und ihr Elend gemodelt. Ein düsteres, tragisches Schöpferglück war ihm zugefallen. Am eigenen Leibe hat er seine Typen und ihre Schicksale erlebt. Ein streitbares Schmerzenskind, das sich langsam zu sich selbst durchrang, spät bei sich selbst anlangte, aber als unabschreckbarer Arbeiter in seiner Arbeit die Verklärung fand. Als Gestalt und als Natur entsprach er den Begriffen, die sich die Alten von ihrem Kunstgott Hephästos machten. Auch ihn schleuderte Juno vom Olymp auf die Insel Lemnos herab, daß er nicht heil davonkommen konnte. Der unförmige Formgewaltige, knetete er seine Schmerzen in den Stoff, und die Gestalten, die er schuf, hatten sein ringendes Wollen in den Muskeln und seinen wilden Schrei auf den Lippen.

Er und seine Kunst haben die Zeit in sich. Und die Nerven der Zeit. Auch deren Überspannung und visionäre Anlage. Als sein jüngerer Sohn, ein Seemann, auf dem Meere unterging, hatte Meunier bei der Arbeit plötzlich eine Halluzination. Sein sterbender Sohn meldete sich; es war genau die Stunde. Innerhalb weniger Monate verlor er beide Söhne so jung, auch den Kupferstecher Karl. Solche

schwarze Phasen hatte sein Leben. Es war überhaupt ein Bild, wie aus schwarzem Grunde herausgeschabt. Ein halbes Jahrhundert vergeht in Not und Drangsal, ohne daß er weiß, ob er Bildhauer oder Maler ist. Nach dreißig Jahren Malerei nimmt er das Modellierholz wieder auf, nachdem er schon berühmte Bilder geschaffen, wie das „Begräbnis des Trappisten“ und das „Märtyrertum St. Stephans“. Er war in La Trappe bei den schweigenden Mönchen. Und seinem Jugendfreunde Charles de Groux, einem der ersten, die den Schmerz von heute darstellten, half er bei Kirchenfenstern, deren Buntheit aus Blut und Wunden bestand. Die Arbeit, die er später meinte, lernte er in Val St. Lambert an der Maas kennen, im berühmten Glashüttenwerk, dessen hochmoderne Erzeugnisse jetzt mit Nancy streiten. Dort spürte er den großen Ruck in seiner Seele. Dort fand er jene menschliche Tierwelt, die wild-groteske, an Urzeiten gemahnende, die ihn nicht mehr losließ. Die Regierung schickt ihn 1880 nach Spanien, ein großes Bild zu kopieren. Dort lernt er noch andere Schmerzen kennen und die purpurne Blutrünstigkeit des Südens, vom Autodafé bis zum Stiergefecht. Passionsfarben füllen seine Seele, er ist ganz durchdrungen von menschlicher Tragödie. 1884 und 1885 ist er endlich wieder Bildhauer. Seine beiden ersten Arbeiterfiguren, der Marteleur und der Puddleur, erregen in Paris Aufsehen. Und seine Hiercheuse, das stramme Grubenmädchen, die Hände in die Hüften gestemmt, in denen sie sich wiegt, Artemis aus dem Borinage. Die Not einer früh gegründeten Familie zwingt ihn, eine akademische Lehrstelle anzunehmen. In Löwen. Dort führt er ein Leben, wie für Emile Zola. Nein, für Viktor Hugo. Seine Werkstatt ist das ehemalige anatomische Amphitheater, ein verfallener sechseckiger Turm am Rande der Stadt. Einst der Sammelplatz aller Leichen von Löwen, Schauplatz aller Sektionen; auch Morgue. Die Leute weichen dem Gebäude im weiten Halbkreis aus. Es geht dort um. Meunier haust dort mit allen Gespenstern der Gegend, tagsüber lehrend, dann bis nach Mitternacht mit rastlosem Finger den Ton modelnd, acht Jahre lang. Die nächsten zwei Jahre reist er täglich von Brüssel nach Löwen, seinen Kurs zu geben, und wieder zurück. Endlich wirft er diese Fessel ab und ersteigt seinen Gipfel. Der „Sämann“ und der „Sommer“ entstehen, für eine städtische Anlage, die Van der Stappen durchführt. Zahlreiche andere Gestalten auch, aus jenen ehrwürdigen oder schauerlichen Arbeitsgebieten, deren Herr der Mensch wird, indem er sich zu ihrem Sklaven macht. Das sind die Helden und die Lasttiere der Arbeit, ihre Opfer, ihre Blutzeugen. Der Arbeit, die Leib an Leib mit den vier Elementen ringt, zunächst als eine Form des rein mechanischen Lebenstriebes, dann immer mehr durchsittlicht, zum Bewußtsein ihrer hohen natürlichen Sendung durchgedrungen, zur Freude an der eigenen, schaffenden Kraft. Arbeit als Religion; Arbeit als Zucht der Rasse, ungeahnte Höhen hinan; Arbeit als Bürgin und Erschafferin einer Zukunft für neue Schichten der Menschheit. Das ist der Sinn seines großartigen, nur in Bruchstücken vollendeten Werkes, des Denkmals der Arbeit. Ein massiver, viereckiger Sockelbau, mit Hochreliefs an den Seiten; das schönste die

„Schnitter“ im hohen Getreide. An den vier Ecken der Basis vier sitzende Figuren; die schönste die „Mutterschaft“, mit den zwei Knaben, der eine noch an der Brust. Und oben als Krönung jener herrliche Sämann, weit ausschreitend und weit ausstreuend, mit welterobernder Gebärde. Was er aussät, ist die Zukunft. Es ist, um ein alttestamentarisches Wort zu gebrauchen, wie ein „Ruf“, den sich die arbeitenden Menschen gebaut haben, als Trost und immerwährenden Hinweis auf ein Ziel.

Im neuen Museum auf dem Mont des Arts zu Brüssel soll ein Meunier-Saal alle Werke des Meisters vereinigen, auch die Teile seines Denkmals der Arbeit. Nun, da er tot ist, wird man wohl auf Mittel sinnen, wie dieses Monument in monumentaler Ganzheit unter den Augen des Volkes aufzubauen wäre. Das wäre auch das einzig würdige Meunier-Denkmal. Unsere vorwiegend malerische Zeit hat zwei Plastiker zur Reife gebracht, die es mit den Jahrhunderten aufnehmen: Rodin und Meunier. Zwei ganz verschiedene Naturen. Rodin ist der Sohn unserer Kultur, Meunier der Sohn unserer Natur. Meunier gibt vom Menschen des Tages eine festgestellte plastische Formel, Rodin ein malerisch-plastisches Bild, an dem Beobachtung und Illusion gleichen Anteil haben. Rodin ist Romantiker, Phantastiker, sogar Atmosphäriker, der Feinschmecker in allem, was Problem heißt. Problem des Gleichgewichtes, der Bewegung, der Oberflächenwirkung, des Lichtzaubers, der Nervenzustände. Meunier ist der plastische Typiker, der den Sinn einer Rasse, einer Epoche, einer Bevölkerungsschichte, einer Lebensströmung in einer Einzelform auszudrücken strebt, für ein Stück Kulturgeschichte den einfachsten menschlichen Ausdruck findet. Je verwickelter das Problem, desto wohler fühlt sich Rodin. Sein komplizierter Gruppenbau, auch wo es nur einen Kuß gilt, seine Technik des Schwebens (Francesca und Paolo etwa) usw., sein Vereinfachen sogar (Balzac), alles ist angespanntes Suchen, Forschen, Wühlen im Stoff und Nichtstoff. Es ist Gehirnplastik, Nervenplastik. Meunier dagegen ist der Gemütsplastiker. Der Mensch ist ihm nicht Gegenstand des höheren Tierversuches, sondern ein Bruder oder Vetter, dessen Wohlsein ihm am Herzen liegt. Er nimmt an ihm kein dramatisches, sondern ein episches Interesse. Er legt sich den Fall so klar als möglich und drängt ihn in wenige, vielsagende Hauptlinien zusammen. Die Einfachheit seiner Gebärden geht bis zur Simplizität, wie nur noch bei Puvis de Chavannes. Es sind die Gebärden, Bewegungen und Gesichtsausdrücke von Naturmenschen, deren Habe ihr Körper ist, in dem gleichsam nur der dem einzelnen zukommende Teil der allgemeinen Massenseele wohnt. Wie durch eine wenig individualisierende, kollektivistisch geartete Seelenbeteilung. Rodin schafft Gehirnmenschen. Den „Denker“ zum Beispiel, der, das Kinn auf die geballte Faust gestützt, mit Anspannung seiner ganzen athletischen Physis einen Gedanken absondert. Wie ein Huhn ein Ei legt. Ein Meunierscher Mensch vermöchte sich dazu nicht aufzuraffen, oder vielmehr zusammenzuknäueln. Er steht um so viele Sprossen tiefer in der Entwicklung und hat noch soviel gemeinsam mit dem berühmten alten Grubengaul, dem ja Meunier auch

einen Bissen vom Brote seines Mitleids gereicht hat. Rodin und Meunier sind — im allgemeinen betrachtet — deduktive und induktive Plastik. Von der Idee herab, vom Stoff hinauf. Sie berühren sich auch an keinem Punkte. Sie breiten ihre Arme aus, den Globus zu umspannen, und können es zusammen nicht. Ihre Fingerspitzen bleiben noch weit voneinander.

(6. April 1905.)

Der Bruch in der Sezession.

Nach kurzer Abwesenheit heimgekehrt, fand ich wieder einmal die Welt zugrunde gegangen. Ich traute meinen Ohren nicht. Die Sezession entzwei, das klang so unwahrscheinlich, so .... originell. Dieser massive Block, dessen Verläßlichkeit, Unverzagtheit, Unerschütterlichkeit durch die dicksten Mauern der Kunstbastille rannte. Dieses Sinnbild des Zusammenhaltes, der geistigen, sittlichen, künstlerischen Kohäsion, das in der Hauptstadt der Zerfahrenheit aufgepflanzt, einen neuen Korpsgeist lehrte. Diese Jugend, die unserer Kunstwelt für einige Zeit das ererbte Altern abgewöhnte. Dieses Ungewohnte, das dem hohlen Faß der Gewohnheit, aus dem zwei Menschenalter ihre Labe geschöpft hatten, den Boden ausschlug. Ach, auch die Sezession war nur etwas Menschliches, auch ihr konnte alles Menschliche passieren. So lange stand einer für alle, bis alle aufhörten für einen zu stehen. Für die Sezession als Ganzes und für jeden Sezessionisten als einzelnen. Vorbei auch dies . . .

Mißmutig stand ich am Rande der tiefen Kluft und blickte hinab in den Abgrund, auf den wirren Haufen von grünen Möglichkeiten und goldenen Hoffnungen, der unten lag. Ich hörte Partei und Gegenpartei, Bundestreue und Abtrünnige. Natürlich hatten beide recht. Folglich hatten beide unrecht. Da beide Parteien unschuldig sind, tragen beide schwere Schuld. Wie konnten sie nur ...? Ein Engelhart auf der einen Seite, ein Moll auf der anderen. Wenn ich mich erinnere, wie diese beiden Tapferen seinerzeit in den Siebenjährigen Krieg zogen, für ein gemeinsames Ideal. Zwei laute Künder und mächtige Wühler, die das Publikum bei allen Ohren nahmen und zu seinem Glück zwingen wollten. Wirklich zwangen. Wenn ich mich erinnere, wie sie ihnen nach und nach den Hohn abgewöhnten, das gewisse wienerische Hohnjauchzen, den Vermöbelungsjubel, der jeden neuen Zug begrüßte. Das Hallo der Philister und Hussa der Nichtskönner ... Wie sie die unbekannte, große, neue, frohe Welt nach Wien brachten; die Belgier, Engländer, Pariser. Wie der Stephansturm aufhörte, der Kirchturm einer beschränkten Anschauungspolitik zu sein und der Horizont der Wiener sich zu dehnen begann, weltweit, in alle Gegenwart ringsum und über Strecken blühender Zukunft hinweg. Und so aus eigener Kraft, aus privater Gesinnung, eine bürgerliche Schöpfung, die den Staat ins Schlepptau nahm. Ein Unerhörtes für Wien. Und wie aus so bearbeiteter Wiener Scholle

dann Jahr um Jahr die erstaunlichen Ernten wuchsen. Wie die Talente reihenweise ins Kraut schossen und blühten und fruchteten, weit über die Erwartungen der Erwartungsvollen hinaus. Wie ein neues Wiener Stimmungsbild, eine neue Wiener Phantastik, ein neues Wiener Porträt, ein neues Wiener Modeln und Bauen, ein neues Wiener Kunstgewerbe entstand. Ein neuer Wiener Stil, wahrhaftig, trotz aller Ableugnungen ein Gegenwartsstil und Heimatsstil, den man unter Hunderten sofort als das erkennt, was er ist ... Was ich vor sieben Jahren sagte, ist eingetroffen. Man wird einst „Sezession" sagen, wie man heute „Biedermeier" sagt. Unter unseren Augen ist ein neuer Stil entstanden. Eine neue Mode, sagten die Gegner, aber das ist nur eine Umschreibung des Datums. Heute heißt es noch Mode, morgen wird es Stil heißen. Es war immer so.

Vorbei das alles. Es ist natürlich Melancholie darin. Aber ich kann mich schlechterdings nicht entschließen, es so tragisch zu nehmen, als es aussieht. Die Sezession hatte ursprünglich zehn Jahre ins Auge gefaßt; es sind nur sieben*) daraus geworden. Nur? Sieben Jahre ist viel; unter Künstlern, der unstetesten Art von Menschheit, sehr viel. Der Sezession hat diese kurze Frist genügt, ihr Programm zu erfüllen. Die Kunst ist auf der ganzen Linie erneuert, der Philister untergekriegt, Türen und Fenster stehen offen für alle guten Geister. Und auch für die bösen. Wer wollte diese missen? Eine bazillenlose Welt müßte früher zugrunde gehen als eine bazillenreiche, mit ihren lebenweckenden Gärungen, ihrem erfrischenden Kampf auf Leben und Tod.

Es ist alles ganz natürlich hergegangen. Vor allem sind die jungen Leute älter geworden. Einige sind ausgereift und vollgültig, mit oder ohne Sezession. Andere sind abgeblüht und hängen als Ballast an den Schwebekräftigen. Die Interessen haben sich abgegrenzt. Der Differenzierungsprozeß hat sich vollzogen, eben auch durch die Freiheit, welche die Vereinigung jedem ihrer Mitglieder ließ, ein Selbst zu sein oder zu werden. Haben wir nicht die ganze Zeit her den Individualismus gepredigt, die Rücksichtslosigkeit? Und war nicht die Hauptaufgabe des Bundes, jedem einzelnen diese Rücksichtslosigkeit zu ermöglichen, indem er ihm Flanken und Rücken deckte? So kamen alle vorwärts, in einem scheinbaren Parallelismus, der aber in sieben Jahren sich als entschiedenes Auseinanderweichen darstellen muß. Auch die Kunst hat seither ihre ewige Umwälzung fortgesetzt. Was sie uns heute zeigt, ist etwas anderes, als was wir vor sieben Jahren sahen. Damals galt es unseren Jungen hauptsächlich, den Impressionismus in Wien einzuführen. Die unausstehlich muffig gewordene Schulkunst abzutun durch Einstellung des Wiener Sehorgans auf das Unmittelbare der freifarbigen, freibewegten Natur. Als Farbigkeit und Bewegtheit des Augenblicks errungen waren, wurden sie sofort Mittel zur Lösung neuer Probleme. Der persönlichen Probleme, die aus den Seelen der einzelnen Künstler stiegen. Jeder für sich hatte nun die Aufgabe, sein persönliches Verhältnis zur

*) Mit dem Vorbereitungsjahr acht.

wieder erkennbar gewordenen Natur festzustellen, seinen eigenen Stil zu formulieren. Keinen Schulstil, Innungsstil, Fabriksstil, ja nicht einmal Zeitstil, wie frühere Zeiten getan, sondern den Eigenstil der Persönlichkeit, den freilich nur das wirkliche Talent, die suggestive Seele hat. Die Zeit ist also stilistisch geworden. Maurice Denis, Rodin, Meunier, Klimt, Minne, Hodler, auch Otto Wagner und Josef Hoffmann sind Stilisten. Jeder in seiner Weise. Und ihre Zeit ist gekommen. Wem der Fortschritt das Begehrenswerteste ist — und Leben ist Fortschritt allein — der muß mit ihnen sein. Das Gestern ist eine schöne Erinnerung, es ist uns lieb, schon weil wir damals jünger waren. Aber je teurer es uns ist, desto mehr müssen wir auch sein Kind lieben, das Heute. Wer nicht mehr die Kraft hat, immer wieder dem Heute zu leben, sondern am Gestern hängen bleibt, der versetzt sich in den wohl- oder übelverdienten Ruhestand. Uns andere, in denen glücklicherweise der Puls der Rastlosigkeit hämmert, wird hoffentlich bis ans Ende immer das neueste Problem am meisten fesseln. Kampf und wieder Kampf, unendliche Entwicklung, Form aus Form hervorgehend, Tag für Tag, nach heimlichen Gesetzen der „Reizsamkeit“, wie der neue Ausdruck lautet. Der eine Nervenfaden ist abgestumpft, der andere tritt für ihn ein. Gegensatz gebiert Gegensatz. Nur im Auf und Ab eines ewigen Aufblühens und Abblühens liegt die Gewähr und die Möglichkeit, daß doch immer das Leben das Lebendige sein wird, daß es also der Mühe wert ist, die kurze Weile, die dem Menschen gegönnt worden, als wirkliches Lebewesen mit zurückzulegen.

Sind es also zwei wirkliche Parteien — Stilisten und Impressionnisten — in die sich die Sezession nun gespalten hat? Nun, das Kind muß einen Namen haben. Zwei Kinder, zwei Namen. Unter den sogenannten Stilisten begegne ich auch manchem unzweifelhaften Nichtstilisten und bei den angeblichen Impressionnisten fällt mir dieser und jener deutliche Stilist auf. Ein chirurgisch reiner Schnitt ist durch diesen Körper nicht gemacht. Gleichviel. Wahlverwandtschaften, Interessengemeinschaften, persönliche Antriebe, unwägbare Kräfte spielen bei jeder sozialen Gestaltung mit. Ich habe rechts und links gehört und auch keine richtige Feindseligkeit zwischen den Gegnern gefunden. Das ideale Moment wird mit Vorliebe betont. Auch wo es eine praktische Außenseite zeigt, zum Beispiel in der Frage des Kunstgewerbes. Die „Stilisten“, heißt es, wären für alle Arten von Kunst, für Durchdringung des ganzen Lebens mit Kunst, für eine ornamentale Ausgestaltung unseres ganzen Daseins, wobei denn dem Kunstgewerbe eine wichtige Rolle zufiele. Die „Impressionnisten“, heißt es, stünden diesem weniger günstig gegenüber, sie hätten einen mehr ausschließenden Kunstbegriff. In solcher Allgemeinheit wird das natürlich auch nicht zu nehmen sein. Sobald man die Empfindung in Worte fassen will, geht man zu weit und gleichzeitig nicht weit genug. Gleichviel auch das. Anderthalb Jahre etwa wogten diese Widerstreite, still und laut, im Schoße der Sezession. Mit St. Louis war eigentlich schon der Bruch geschehen, er brauchte nur noch an die Oberfläche zu steigen.

So ist der Bruch in der Sezession eine bedauerliche Sache, die man nicht bedauern kann. Alles Menschliche ist dem Schicksal des Unhaltbarwerdens verfallen. Die Elemente trennen sich und gehen neue Gruppierungen ein. Wir stehen an der Schwelle einer neuen Gestaltung der Wiener Kunstverhältnisse. Die Hauptsache ist doch, daß Talente vorhanden sind. Als die Sezession gegründet wurde, stand man vor einer Dunkelheit, in der man nur wenige einigermaßen helle Punkte unterschied. Die Neuerer waren als Künstler Anfänger, die Wechsel auf die Zukunft ausstellten. Das war ihr moralisches, ja wirtschaftliches Kapital. Heute sind sie zum Teil anerkannte Schöpfer, wirkliche Größen. Man geht zu ihnen, man wird zu ihnen gehen, auch wenn jeder allein auf sich stünde. In beiden Lagern gibt es solche Starke. Wieder einmal wird der Wiener nicht untergehen, weil das eines der wenigen Dinge ist, zu denen er kein Talent hat. Bald werden ja auch auf beiden Seiten Programme sich einstellen. Sie werden sich organisieren, vermutlich auch durch Outsider ergänzen, an denen es nicht ganz fehlt. Ich habe Vertrauen, wie ich es vor sieben Jahren hatte. Daß die Sezedierten der Sezession bereits ein Programm haben, weiß ich von guter Seite, doch wird es noch streng geheim gehalten. Vielleicht ist aber der Zufall mir gegenüber weniger diskret gewesen. Ich ging gestern den Graben entlang und kam zu dem neuen Hause, unter dessen Gerüsten man sich jetzt durchzwängt. Und da geschah unvermutet etwas, . . . wodurch ich dahinter kam, daß in diesem Hause ein neuer Ausstellungsraum, 11 Meter lang und ebenso breit, gebaut wird. Ich hörte auch Namen, die ich aber nicht nennen will. Ich hörte noch Verschiedenes, was sich gut kombinieren läßt. Und so erlaube ich mir hiemit, dieses auszuplaudern. Der Leser mag sich darüber seine Gedanken machen.

(22. Juni 1905.)



ANHANG.



Die Albums der Hagengesellschaft.

Albertina.

Wer seine Augen eine Stunde lang gut unterhalten will, gehe jetzt in die Albertina. Besonders wenn er mehr oder weniger persönlich mit unserer modernen Künstlerschaft bekannt ist. Jene wohlbekannte lange Wand, an der man sonst Rubens, Rembrandt, Dürer, das französische Rokoko oder den Wiener Vormärz glänzen sah, flimmert jetzt von einer kunterbunten, pudelnärrischen, höchst nichtoffiziellen Kunst. Die kleinen malerischen Privatsachen der Kameradschaft in Atelier und Kneipe sind es, die ungebundene Stegreiflaune des Pinsels und Stiftes am Kaffeehaustisch, im Hinterzimmer des Gasthauses, im „Kabaret“ eines Wiener Montmartre. Lustig wie die Jugend, reizvoll wie das Talent. Und jung und talentvoll war er ja, der damalige Nachwuchs, aus dem alsbald die Sezession hervorgehen sollte, und nach dieser der Hagenbund. Hagenbund und Hagengesellschaft sind nämlich ja nicht zu verwechseln. Zuerst war die Hagengesellschaft, die große, allumfassende, die sogar Nichtkünstler an ihrer Tafelrunde sitzen hatte. Nämlich im „blauen Freihaus“ in der Gumpendorferstraße, dessen Wirt Hagen hieß. Nach ihm war denn auch diese Gasthausverbrüderung benamset, nicht etwa nach dem „grimmen Hagen“ oder einem sonstigen Helden der Kunstsphäre. Ganz in der Nähe aber war das Café Sperl, wo man nach dem Speisen hinging, den Mokka zu schlürfen. Da saß man an den runden Tischen, deren Marmorplatten so weiß und glatt waren, daß man wirklich nicht umhin konnte, sie zu beklecksen. Die jungen Künstler hatten massenhaft Zeit und blutwenig zu tun. Schon um das Zeichnen nicht zu vergessen, zeichneten sie die Tische voll. Sie standen sich selber Modell dabei oder skizzierten rasch durchs Fenster, was auf der Straße vorging; den Karrengaul und den Laternenanzünder, den Engel aus der Engelgasse und die Krowotin mit der Butte. Oder sie ergingen sich in luftigen Luftschlössern und der Ornamentik der Zukunft. Diese Sachen waren oft so brillant, wie man sie für Geld gar nicht macht, weil der Begriff Geld ihnen schon ganz von selbst einen Parfüm von Schnödigkeit mitteilt. Selbst die Kellner waren oft gerührt und hatten nicht das Herz, diese Sachen wegzuwaschen, sondern ließen sie die ganze Woche unbehelligt, bis ja schließlich doch der Schwamm darüber ging. Kollege Stöhr war es, der diesem Unfug ein Ende machte. Warum auf die Tische zeichnen, die die Vergänglichkeit bedeuten, und nicht lieber auf Papier, das bekanntlich

ewig ist? Das auch in einem Album, in einer Mappe aufbewahrt werden konnte und künftigen Geschlechtern künden mochte, wie viel ungenutzte Schöpferkraft in diesen Händen mangels an Aufträgen brach verkam. Und so wurde Papier angeschafft und das Tischebezeichnen sogar mit einer Geldstrafe belegt. Und das erste Blatt des neugegründeten Albums enthielt ein Gedicht Ernst Stöhrs und darüber eine Bleistiftzeichnung Rudolf Bachers, welche die ganze Tischzeichnerbande in voller Tätigkeit darstellte. (In der Albertina kann man das jetzt mit ausgestellt sehen.)

Zukünftigen Kunstforschern zuliebe sei hier auch noch der weitere Verlauf dieser Angelegenheit verzeichnet. Es kam der Moment, wo die Hagengesellschaft zu groß und zu bunt geworden war. Das Moment des Untersichseins war abhanden gekommen. Da schlossen sich die ausschließenderen Elemente zusammen und kristallisierten sich abseits, im Gasthaus „zur weißen Rose“, nahe den Paulanern. In der alten weißen Rose natürlich, nicht in der jetzigen. Dort saßen diese Sezessionisten, am liebsten im Gärtchen, selbst noch wenn schon der erste Schnee drin lag, und brauten Pläne ... zu einer Sezession. Zu der, die dann wirklich kam. Hörmann war natürlich unter ihnen, ... immer mit dem dozierenden Zeigefinger in der Luft. (Wie er denn auch auf manchem Blatte in der Albertina zu sehen ist.) Die in der Hagengesellschaft Zurückgebliebenen aber ermannten sich dann auch und nannten sich mit einem engeren Worte „Hagenbund“ und stellten als solcher schon geschlossen im Künstlerhause aus, um später dann ganz flügge zu werden. Jenes Album im Café Sperl aber wurde immer dicker und reicher, und ein zweites und drittes folgte. Es wurde eine humoristische Kunstgeschichte der Wiener Neuzeit, eine Sammlung fliegender Blätter zur Illustrierung eines ungeschriebenen Wiener Vasari vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Und dieses ganze Bilderarchiv ist nun von der schwer definierbaren „moralischen Person“, der es gehörte, en bloc der Albertina gewidmet, in deren warmem Schoße es einer frohen Urständ entgegengeht. Ein Fünftel vielleicht ist jetzt an der erwähnten langen Wand auferstanden, in schönster Ordnung und jedes Blättchen hübsch adjustiert, was bei dem sans façon, mit dem sie sich präsentiert hatten, keine geringe Arbeit gekostet hat. Sogar einen Katalog bereitet Kustos Dr. Meder vor, dem für all dieses liebevolle Mühewalten gedankt werden muß. Man rechnet auf gewiß 1200 Blatt, die sich als Ergebnis dieser Sichtung herausstellen werden. Eine kleine Galerie von wienerischer Saftigkeit, über die man in hundert Jahren sehr ernsthaft schreiben wird. Und natürlich sich ärgern, daß bei sovielen Blättern der Urheber nicht bekannt ist. In der Tat, schon jetzt, nachdem die Farbe kaum getrocknet, weiß kein Mensch mehr, wer dies und jenes gemacht hat. Nicht einmal der Macher selbst. Auf solchem Flugsand ist der Bau der Kunstgeschichte gegründet.

Unter den jetzt ausgestellten Blättern sind mehrere Folgen zu unterscheiden. Zunächst eine Ahnengalerie der Mitglieder, von Kollegenhand aquarelliert. Immer ist der ruhmreiche Vorfahr die aufgelegte Karikatur des heute lebenden Mitgliedes; die Gesetze des

Darwinismus scheinen darin keinen Spaß zu verstehen. Roller und König haben ein paar Kapitalstücke zu dieser Deszendenzlehre geliefert. Manche Mitglieder sind als Modelle zu solchen Darstellungen besonders beliebt; die Herren Böhm, Kasparides, Stolba zum Beispiel. Ihr Ruhm kann, solange diese Erdenspuren dauern, nicht leicht untergehen. Alle erdenklichen Manieren, Stile und Techniken müssen dazu herhalten. Bald sieht man das Modell ornamental behandelt und auf lauter Kurven zurückgeführt; bald wieder als Mosaikscheibe stilisiert. Bald erscheint es à la Velazquez oder Tizian zubereitet, auch im entsprechenden Kostüm; bald als Stimmungsobjekt mit Rauchwolken wattiert. Eine Sammlung von Papierdrachen zeigt lauter Mitgliederköpfe in diesem „kleidsamen" Format. Dann wieder ist einer als fulminantes Plakat (für Sirup) verwertet. Oder es werden mit ihm in entsprechend gestimmter Landschaft bedenkliche, aber jedenfalls zweckmäßige Dinge vorgenommen, z. B. wenn der kleine L. vom starken St. „verlängert" wird, und zwar in einer schwarz und rot quergestreiften Abendlandschaft, die die rechte historische Prokrustesstimmung dazu hergibt. K. als Heiligenmaler ist eines der ergötzlichsten Blätter.

Es folgt eine lange alphabetische Reihe gruppierter Arbeiten der einzelnen Künstler; jedem ist sein Porträt von kollegialer Hand beigestellt. Eine kleine Aquarellandschaft des unglücklichen Theodor Alphons macht den Anfang. Dann folgt Rudolf Bacher mit zahlreichen überaus drolligen Arbeiten. Einzelne seiner berühmten Ungeheuer sind noch aus „Ver Sacrum" erinnerlich. Diese Lindwürmer mit ihrer halb abenteuerlichen, halb intimen „Saurierei" hätten vor tausend Jahren an einer romanischen Kathedrale Aufsehen gemacht. Manche haben den gewissen Wasserspeiergeist, der nur an gotischen Kirchendächern vorkommt. Und dabei nehmen sie sich alle so schrecklich ernst. Als wäre es ihre heilige Lebensaufgabe, so auszusehen, und sie könnten gar nicht anders. Einmal ist „das Riesentier" von Wespen umschwärmt, ein andermal hat es Zahnweh, oder es genießt bäuchlings „die Sattheit". Auch die Vögel bieten dem Künstler drollige Motive; einer hat den „Nipf", andere haben andere Schmerzen, alle aber sind bis auf die letzte Feder ergründet, die den Bürzel eines geborenen Unglücksvogels zieren kann. Adolf Böhm zeichnet sich besonders in farbigen Phantasmen aus. Aber auch seine winzigen Landschaften, die in allerlei reizvollen Tonarten gehen, stehen in erster Reihe. Walter Hampel, der Meister putziger Schniegeleien und pikanter Feminismen, ist mit dergleichen reichlich vertreten. Aber auch sein „Dorfbrand", dessen Effekt mit einer Ahnung von Rot und Grün gegeben ist, fesselt das Auge. Auch Friedrich König trägt Ärmel, aus denen sich alles mögliche schütteln läßt. Sein Selbstporträt als Kaiser, in Purpur und Krone, ist nicht zu übersehen. Er hat das Auge für alles spukhafte Sehen und verzaubert sich und andere, ehe man's merkt. Er sieht zum Beispiel einen schwarzen „Radi" als Männchen in schwarzen Bauernhosen; ihm erscheint der Radi so. Eine Geisterstunde der Hagengesellschaft, in der die langen Extremitäten verschiedener Mitglieder eine extreme Rolle spielen, ist so recht etwas

für ihn. In einem Zyklus schildert er aber auch „Künstlers Glück und Ende“, nämlich sich und Kollega Böhm in allerlei Situationen. Auf ihrem Zenith sind sie schon so stolz, daß der Millionär sie händeringend anfleht, sie zu malen, aber vergebens; diese Geldsäcke reizen sie nicht mehr. Auch mit Orden werden sie dekoriert, am Schluß aber endet ihr Ruhm in der Schnapsflasche. Engelhart, Konopa, Krämer, Pippich, Nowak, Liebenwein, Tomec (köstliche Landschaften, eine in Blau) und andere ziehen mit ihren Gaben vorüber. Ganz brillant Maximilian Lenz mit seinen farbigen Straßenszenen (eine bei glänzender Beleuchtung war in Ver Sacrum mitgeteilt) und dem grotesken Scherzbild, wo man Hörmann, Engelhart und Krämer in Taormina bergan ziehen sieht. Sehr vielseitig ist Karl Müller in seinen frühen Sachen, mit Feder und Bleistift, in Genre und Vedute. Späterhin wird er immer effektvoller. Bei Roller sieht man bereits deutlich den jetzigen Ausstattungsmeister der Hofoper sich melden. Er bringt meist Prospekte und Interieurs, die man sofort auf die Bühne stellen könnte. Er ahnte damals noch nicht, welcher Fidelio usw. ihm blühen sollte. Nebenbei ergeht er sich, wie ein Stilprofessor, in Kunstgelehrsamkeit, indem er etwa einen Stiefelknecht in zwanzig Stilen ausbildet; „germanisch“ und „modern“ sind die letzten. Sigmundt, der feine Landschafter, überrascht durch ein frisches Karikaturtalent. Zu merken eine „Begegnung in Marienbad“, wo wirklich die Weltkugel rund ist, und „Reisinger als Ballarrangeur“, wo dieser langstielige Kollega mit einem überraschenden Reichtum an Extremitäten sich in tadelloser Ballschwärze von der glänzenden Ballgesellschaft abhebt. Nennen wir schließlich Leopold Stolba, der mit seinen Karikaturen die Vögel abschießt.

Schmunzelnd gehen und stehen die Besucher die Wand entlang und suchen sich mit den Personalien dieses Orbis Pictus bekannt zu machen. Aber auch der weniger anekdotisch aufgelegte Kunstfreund hat seine Freude an diesen harmlosen Arbeiten, die das Gegenteil von aller Amts-, Brot- und sonstigen Mußkunst sind. Weil's mich g'freut, ist das allgemeine Motto, und in diesem Zeichen kann nichts Unrechtes geschehen.

(8. September 1905.)

Villa Bahr.

Hermann Bahr hat jetzt die Aufsätze, die er in den letzten Kampfjahren zugunsten der Sezession geschrieben, in einem stattlichen Bande vereinigt.*) Er wird hoffentlich viel und mit Nutzen gelesen werden. Man kann gar nicht zu viel reden und schreiben (und lesen) über eine gute Sache, wenn sie auch im Siegen begriffen ist, ja schon auf der ganzen Linie gesiegt hat. Die paar Leute von der Feder, die dazu mitgeholfen haben, schauen einander jetzt mit einem eigenen Blick in die Augen, wenn sie sich begegnen. Er ist

*) Hermann Bahr, Sezession. Wiener Verlag 1900.

just nicht betrübt, dieser Blick. Überhaupt sind durch die Sezession, wie durch jede Arbeit, die sich zum Gelingen anläßt, die Leute wieder froh geworden. „In froher Bewunderung“ ist auch Bahrs Buch einem Hauptmeister der Jungen gewidmet, dem genialen Olbrich, der jetzt einstweilen Darmstadt zur Kunststadt macht. Diese Woche stand ich einmal mit Hermann Bahr in sonniger Morgenstunde auf jenem Hügel zu Ober-St.-Veit, wo Olbrich ihm ein Haus gebaut hat. Von außen ist es so ziemlich fertig, das Innere ist noch bloßer „Raum“, aber freilich Olbrichsche Räume, deren Hohlplastik — wenn ich so sagen darf — voll Sinn und Schönheit zur Seele spricht. Eine schmale, ländliche Gartengasse steigt hinan, in einspännerwidriger Steilheit. Bahr will sich ein Automobil anschaffen, um dieser Steigung auf die Dauer gewachsen zu sein. Ein Londoner oder Berliner würde Augen machen über dieses „Dorf“, das doch tatsächlich Großstadt ist; der XIII. Bezirk von Wien. Um auch im Winter da zu wohnen, muß man schon ein gehöriges Stück Bauer im Leibe haben, — schließlich nicht das Schlechteste, was man darin haben kann. Übrigens ist dieser ganze Abhang hochdramatisch. Zu Füßen Bahrs steht ein Landhaus, aus dessen Fenstern Stentorstimmen wohlbekannte Jambentragik in Gottes freie Natur herauszudröhnen pflegen. „Es möchte kein Hund so länger leben“, beteuert ein junger Bariton, während aus der nächsten Stube ein blonder Sopran herausschwärmt: „Laßt mich die holde Freiheit genießen!“ usw. Das ist Strakosch mit seiner weltbekannten Heroen- und Heroinenzucht. Zu Häupten Bahrs aber steht ein größeres Sommer- und Winterlandhaus, das gehört dem Direktor Bukovics. Was Strakosch ausbildet, kann also etwas weiter oben gleich engagiert werden — und in der Mitte schreibt ihnen Bahr, wenn sie brav sind, gleich die Zugstücke dazu. Daß er es kann, sieht man schon seiner Villa an, wie sie mit hohem, hellrosigem Ziegeldach, in dem sich ein paar kurze grüne Glasstreifen melden, steil zwischen den kartenblattmäßig geknickten Nachbardächern emporsteigt. Zwei hohe weiße Schornsteine sind hineingesteckt, wie Federn in ein Hutband. Strakoschs Residenz sieht daneben aus wie ein kleiner Bahnhof an einer Vizinalbahn; der Palazzo Bukovics ist schon stattlicher, ungefähr wie das Verwaltungsgebäude des Schlachthauses in einer Provinzhauptstadt. Ja, es ist ein Unterschied zwischen Bauen und Bauen. Und dabei hat man noch Schwierigkeiten, die gar nicht zu überwinden sind. In Trompetenstößen der Reklame wird das Wiener Baugewerbe, noch von der Schmidt-Hansen-Zeit her, als unübertrefflich gepriesen, aber wenn man weißen Putz für ein einfaches Haus haben will, gibt es nichts als Ausreden und Ausflüchte, das sei nicht zu machen und so fort, und man muß sich schließlich mit hellgrauem begnügen. Was würden Voysey und Newton in England dazu sagen, die Erbauer der blendendweißen Landhäuser, die sich in whitewash förmlich baden!

Es ist natürlich ein einfaches Haus. Der zweitnächste Nachbar bewohnt einen Kasten, der über und über mit Pilastern aus Mörtel und Reliefs aus Gips beklebt ist. Solche unsolide Unebenheiten kommen da nicht vor. Dafür ist es auch kein Kasten, sondern ein lebendiger Organismus, dem man schon von außen sein Inneres ansieht. Jedes Zimmer

gibt sich kund, als was es ist. Sogar die unterirdische Waschküche mit den Fenstergittern aus einfachen senkrechten Eisenstäben, an deren jedem ein (eisernes) Herzchen befestigt ist. Welche heitere Symbolik der bezüglichen Gemütszustände! Im Hauptkörper des Hauses liegen übereinander die größten Räume: Keller, Speisesaal, Schlafzimmer (mit offener Altane in einer geräumigen Ecke) und Bodenraum. Die breiten Fenster erzählen davon. Das des Salons der Hausfrau ist zur Hälfte schon ins Dach hineingeschnitten und unten mit einem Blumenvorbau in hellgrünem Holz garniert. Das ist auf der andern Langseite, wo die hellgrüne Holzmontierung des ganzen Hauses noch andere hübsche Scherze macht. Da sind eine Anzahl stilisierter Bäume (hellgrün mit großen roten Früchten) flach in Holz ausgeschnitten und wachsen unten aus dem Hause heraus, die ganze Wand hinan bis an das Dach, dessen Vorsprung sie stützen. Was sich nur die Nachbarn darüber freuen; auf den ersten Regen nämlich, nach dem diese Hölzer im Trocknen „gewiß" springen werden. Außer solchem Holzwerk gibt es kaum noch weiteren Außenschmuck; höchstens im Oberstock einen bunten Zierstreifen aus einfachen Blümchen, wie sie der Künstler gern in einer freien Rhythmik an eine Schnur faßt. Und trotzdem ist das Ganze ausnehmend schmuck; appetitlich, wohnlich, zum Leben einladend. Es ist ein echtes Wohnhaus auf dem Lande, auf dem Wiener Lande, wo Dorf und Stadt ineinander fließen. Kein nachgemachtes Schweizerhaus, und auch keine italienische Villa, kein Mansarden-Hotelchen aus Meudon und kein Chalet aus Trouville, und am wenigsten eine deutsche Ritterburg in der Nußschale. Es scheint wirklich, daß es aus der lebendigen Erde gewachsen ist, wie die Bauernhäuser und die Akazienbäume. Es schaut auch so in die stammverwandte Landschaft hinein. Ein Fensterchen im Dachvorsprung hat die Form eines wirklichen Auges, und wenn man von innen durch dieses Auge hinausschaut, erblickt man in dessen Rahmen eine vollständige kleine Landschaft. Den dunkelgrünen Wald des Lainzer Tiergartens, mit der weißen Parkmauer umschnürt; darunter ein Stück sonnigen Abhang, darüber ein Stück blauen Himmel. Im Kloster San Onofrio zu Rom, wo Torquato Tasso gewohnt hat, gibt es am Ende eines langen dunklen Ganges ein Schlüsselloch, durch das man die sonnenbeschienene Peterskuppel erblickt. Hier in Ober-St.-Veit sieht man ein sonniges Stück Wienerwald in seinem Grün, Blau und Weiß. Kein Wunder, daß Max Burckhard sich in dem Hause ein Dachstübchen vorbehalten hat. Es heißt das Burckhard-Zimmer und der Ex-Direktor des Burgtheaters behauptet, es sei das einzige „Zimmer" im Hause. Er redet sich das ein, um noch mehr Freude daran zu haben. — — —

Sehr begreiflich, daß Bahr sein Buch: „Sezession" dem Wiener Meister Olbrich gewidmet hat. Er nennt ihn mit einem glücklichen Worte einen „wahren Professor der Energie". Energie, das ist es, was die Zeit gebraucht hat; ein großes Talent, das zugleich eine große Energie ist. Auch die Federn, die sich für die neue Kunst gerührt haben, bedurften dieser beiden Eigenschaften. Hermann Bahr war in seinen Anfängen den Leuten sogar zu energisch. Er tollte

damals jauchzend durch die Kunstkritik des Tages, immer die röteste Fahne in der Hand, und der bürgerliche Leser entsetzte sich vor den Respektwidrigkeiten, in denen sich der junge Wildfang erging. Die „anerkanntesten" Alten wurden von ihm nullifiziert, sein Feldgeschrei war: „Platz den Jungen!" Und dann schrieb er wohl ein ganzes Feuilleton: „Schweine" zur Verteidigung eines Schweinebildes von Hubert v. Heyden, und die Leute schrien voll Abscheu: „Shocking!" Er verteidigte auch die „roten Bäume" Ludwig v. Hofmanns, den man heute gar nicht mehr zu verteidigen brauchte, selbst wenn er blau und gelb karrierte Bäume malen sollte. In der Tat, gleich nach Sonnenaufgang war Junker Hermann wach und stieß ins Hifthorn zu fröhlichem Gejaid. Seine modernistischen Studien galten allerdings im Beginne mehr den Franzosen: den Maurice Barrès, Verlaine und ihresgleichen. Gelegentlich bestieg er sogar die Bühne der Josefstadt, um den Leuten Maurice Maeterlinck zu erklären. In Wien gab es ja noch nichts, als ein paar junge Dichter, Hofmannsthal und Andrian voran, denen er als Schrittmacher vorausfuhr, . . . einige sind ihm dann nicht recht nachgekommen. Aber als in Wien eine Sezession zustande kam, hatte er endlich festen Grund unter die Füße bekommen. Er machte seinen Feldzug für sie, in seiner Weise, und schlug mächtige Breschen. Im Künstlerhaus kann man ihm manches blutige Wort noch jetzt nicht vergeben, z. B. das von den „Hausierern". Auch Herr Felix soll ihm nicht allzu grün sein. Es dauerte eigentlich lange, bis man ihn ernst zu nehmen begann. Er hatte so eine eigene Art, das Richtige zuzuspitzen, bis es schief traf. Dann schalt man ihn einen Poseur oder Cyniker, Gott weiß was. So als er bei der Gründung von „Ver Sacrum" schrieb, in Wien müsse man, um schließlich Erfolg zu haben, zuerst drei Dinge erreichen: lächerlich sein, sich verhaßt machen und sich nicht beschwichtigen lassen. Man erklärte das für cynischen Unsinn, aber es ist mit der Sezession buchstäblich so gekommen. Bahr hatte ein ganz richtiges Gefühl so aufrichtig ausgesprochen, daß es den Leuten paradox vorkam. Man lachte auch, wenn er schrieb: „Wenn wir nur erst auf besseren Sesseln sitzen, werden wir auch zu besseren Menschen werden." Wiederum ist das Gefühl des Zusammenhanges richtig, denn jener bessere Sessel ist das Ergebnis einer durchgreifenden Verstandes- und Gemütsbesserung, eines ästhetischen Fortschrittes der Menschheit. Nur hat Bahr den Satz umgekehrt und ein sogenanntes „Hysteron proteron" daraus gemacht, auf das die Menge nicht eingerichtet ist. Ihm macht es Spaß, das Publikum so zu „bluffen"; wenigstens hat es ihm vor kurzem noch Spaß gemacht, — jetzt scheint er nicht mehr ganz abgeneigt, die Saiten der Gesetztheit aufzuziehen. In der Sammlung von Aufsätzen, die er uns da vorlegt, spiegelt sich die ganze Entwicklung der Wiener Sezession ab. Weniger in objektiver, als in subjektiver Weise, indem der Schreibende sich selbst schildert, wie er unter dem Einfluß eines bestimmten Kunstwerkes ausgesehen hat. „In der Kunst muß man ja von sich selber sprechen," sagt er einmal, wiederum sehr richtig, obgleich es ihm viele nicht glauben werden. Dergestalt schildert er auch verschiedene bedeutende Künstler; meistens ist es

eigentlich eine Selbstschilderung, aber die Züge des Künstlers sind doch deutlich genug zwischen den eigenen des Schilderers herauszulesen. Wenn er die Person selbst kennt, gelingt ihm diese Art von Konterfei besonders gut. Auf alle Fälle hat sie einen eigenen Reiz und ihr besonderes literarisches Gepräge. Wie gesagt, das Buch ist sehr lesenswert. Es ist darin ein solches Leben und Treiben von Hoffnung und Frohmut, herzhaftem Griff und auch prüfendem Gewissen, daß der Leser den Eindruck haben wird, einen Blick in den Sturm und Drang unserer Zeit getan zu haben.

(Juni 1900.)

Isadora Duncan.

Carl-Theater.

Miß Isadora Duncan ist wieder in Wien und hat gestern an dieser Bühne ihren ersten Tanzabend gegeben. Er begann erst um acht Uhr und endete schon um neun, was dem zahlenden Teile des Publikums eigentlich etwas kurz erschien. Sagen wir: etwas lakonisch, da es sich um griechische Dinge handelt. Man saß also in unbestimmter Erwartung da oder traf zaudernde Anstalten, heimzugehen. Die Temperatur war merklich kühl geworden. Da trat Miß Isadora mit ihren schönen bloßen Beinen hart an den Souffleurkasten. Man riet hin und her. „Sie tanzt noch?“ — „Nein, sie spricht nur.“ — Und sie sprach und hatte einen durchschlagenden Erfolg. Die Hände vor der Brust gefaltet, das Gesicht vor Verlegenheit ganz hübsch geworden und ihr Deutsch so halbenglisch als möglich. „Sehr verehrtes Publikum,“ sagte sie, „ich bitte um eine Entschuldigung, weil ich war heute sehr nervös. Ich bin nicht gewöhnt mehr an die Theater, weil ich war fünf Monate fort, in Griechenland, und habe dort immer nur in freier Luft getanzt, unter blauem Himmel. Wenn Sie waren in Griechenland, Sie wissen, wie blau dort die Himmel ist. Aber jetzt ...ich... wirklich... ich war sehr nervös... Ich... Wollen Sie, daß ich soll tanzen die blaue Donau?“ — „Ja!“ scholl es von allen Rängen. Und Isadora holte die Noten zur blauen Donau und reichte sie dem Kapellmeister hinunter, und sie tanzte die blaue Donau,... wenn Sie waren in Wien, Sie wissen, wie blau dort der Donau ist. Und sie tanzte diesen Walzer in einer Art griechischer Übersetzung, mit den Armen über dem Kopf und den Beinen kreuzweise voreinander. Es war eigentlich der schöne blaue Istros. Aber es war auch so gut und sie hatte damit den größten Beifall des Abends. Das übrige nämlich enttäuschte oder, um ganz gerecht zu sein, das erste Drittel des Programms war der aufgelegte Reinfall. Das Programm sprach von den „Schutzflehenden“ des Äschylos, und den „Bacchanten“ des Euripides, beides „mit Begleitung des Knabenchores“. Originalknaben aus Original-Hellas! Leider blieben diese Jünglinge hinter den Kulissen und sangen dort einen Text, der altgriechisch gewesen sein soll und, auch wenn er deutsch gewesen wäre, unverständlich hätte bleiben müssen. Sie sangen ihn eintönig und schläfrig, und

auch der Tanz fiel nicht anders aus. Nun, das darf man den Wienern doch nicht als die echte Kunst Terpsichorens, frisch aus Griechenland bezogen, darbieten. Der zweite Teil des Programms brachte „Pan und Echo“, frei nach dem alten Idyllendichter Moschus. Aber erst der hübsche Schattentanz aus Glucks „Orpheus“, mit Glucks Musik, brachte Wärme ins Haus. Ja, Gluck, das war ein Grieche! Der wußte, wie die Griechen geigten. Dann folgte noch die Eurydice-Szene und zum Schluß das bacchische Ariadne-Solo im roten Kleide. Diese Nummern sind die eigentliche Duncan. Das Haus war ziemlich besucht, aber der Sachlage entsprechend nicht recht animiert. Hoffentlich gewöhnt sich die Künstlerin — wenn das Wort hier angebracht ist — bald wieder an das geschlossene Theater der Hyperboräer im winterlichen Norden.

(8. Januar 1904.)

* * *

Miß Isadora Duncan ist wieder einmal in Wien. Sie hat uns dieser Tage ihre neuesten Gebärden und Anläufe vorgetanzt. Darunter vor allem ihre unmaßgeblichen Versuche, sich das alte Hellas zu unterwerfen. Das Land der Griechen mit den Beinen suchend ... Es war ein seltsamer Abend. Ein qualifiziertes Gemisch von kindlicher Unschuld und Pattipreisen, von kühner Tänzerin, die dem Trikot den Krieg erklärt hat, und von amerikanischer Stumprednerin vor dem Souffleurkasten. Von allerlei unerlaubt Hübschem und auf ungewohnte Weise Pikantem. Von archäologischem Idealismus und yankeeologischer Sensation. Hinter mir konnten sich elegante Damen vor Lachen nicht fassen. Sie hatten recht. Neben mir räsonnierten ballettkundige Herren, daß da von Kunst keine Spur und das Ganze der richtige Bluff sei. Sie hatten recht. Weiterhin saßen Künstler aus der Sezession und schwelgten. Sie hatten auch recht. Und am Schlusse klatschten etliche Enthusiasten Beifall, nachdem sie sich eigens die Handschuhe ausgezogen hatten. Und auch sie hatten recht.

Kein Zweifel; bei allen Unvollkommenheiten war hier eine lebendige Wirkung. Worauf beruhte sie?

Ist Miß Duncan eine unwiderstehliche Schönheit? Eine kanonische, unwidersprechliche, wie sie die Pedanten verlangen, oder eine virtuose Geltendmacherin von mondänen Geheimkünsten, welche gerade die Damen am neugierigsten macht? Nein. Sie ist nur in ihrer Weise schön; wobei freilich das „nur“ einen Reiz für sich bildet, den Reiz des Persönlichen, nur einmal auf der Welt Vorhandenen. Aber sie ist, partienweise, sehr suggestiv. Fachleute in Ellbogensachen fühlen sich zwar durch einen Fehler ihres Ellbogengelenkes gestört, der den gestreckten Arm nach rückwärts umknicken macht. Kompetenzen in Fußrückenkonstruktion vermissen den hohen Grad von cambrure, der dem Paris-Wiener Pedal-Diapason entspricht. Auch ein leitender Miedermacher von Wien soll von faulem Zauber gesprochen haben. Friseurseelen klagen nicht ohne Berechtigung über Dürftigkeit des Haarschmuckes und über arg schlechte Verwendung

des immerhin Vorhandenen. Profilzeichner von Profession, einige Ingenieure von Bahnbauten mit inbegriffen, bemängeln ernstlich die Hellenik des Profils einer Tänzerin, die auf griechische Eindrücke lossteuert. Wie ja denn richtig dieses Gesicht und die ganze Erscheinung zunächst etwas ererbt Angelsächsisches ist, und zwar eine Art Londoner (Engländer werden sagen: Edinburgher) Biedermeier aus den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts. In Cruikshanks Holzschnitten zu Dickensschen Romanen oder in den Karikaturen von „Phiz" kommt dieser gemütlich hausbackene Typus oft genug vor. Griechisch ist das allerdings nicht entfernt. Aber auch der plastrongewaltige Habitué der ersten Parkettreihen findet manche seiner Ballettbegriffe hier gründlich angetastet. (Womit nicht gesagt sein soll, daß ihm dies nicht, zur Abwechslung, ganz recht sei.) Zum Beispiel seine Begriffe von Balletwaden. Die Leserin entschuldige, aber das Wort Wade ist in diesem und dem weiteren Zusammenhange nicht gut zu umgehen. Die Wade ist seit Anbeginn der Zeiten etwas Gefeiertes. Zunächst vielleicht, weil sie etwas rein Menschliches ist; unter allen Geschöpfen ist der Mensch allein mit Waden geschmückt. Und zwar, wohlgemerkt, nur der hellhäutige Mensch; der Neger muß sich dieses Merkmal erst nachträglich durch fleißige Kreuzung anzuzüchten suchen. Auch ist die Wade dem Menschengeschlechte von jeher interessant gewesen. Man kann sagen, es hat sich um sie ein ganzer Interessenkreis gebildet, aus galanten, künstlerischen, industriellen (Strumpfwirkerei!), zeremoniellen (Hosenbandorden!) und noch anderen Elementen. Selbst ein Anatom wie unser unvergeßlicher Hyrtl beginnt in seinem Buche „Zergliederungskunst" das Kapitel über die Wade mit dem feierlichen Ausruf: „Man mache sich auf einen herrlichen Anblick gefaßt!" Nämlich in dem Augenblick, wo man den musculus gastrocnemius bloßlegt. Das ist in der Tat ein gefeierter Muskel. Was hätten die Kunstakademien angefangen ohne ihn und den Biceps, diesen übrigens vorwiegend französischen Muskel?

Was nun aber die Ballettwade als solche betrifft, so ist sie ein Ding für sich. Sie geht Miß Duncan nichts an, weil sie ein Produkt vieljähriger systematischer Heranübung ist, einer rastlosen, zweckbewußten Durchfeilung und Sublimierung aller Einzelformen im Sinne ihres mechanischen Sinnes. Die echte Ballettwade ist eine technische Zweckform von höchster Vollendung, die man fast ein Kunstprodukt nennen möchte. Natürlich nicht jede, sondern die talentvolle, die geniale Wade, die geborene und prädestinierte Ballettwade. Heinrich Natter, der unvergessene Bildhauer, besaß den tadellosen Gipsabguß eines weiblichen Beines, von der Spitze der großen Zehe bis eine Handbreit über das Knie hinauf. Es lag in einem Maroquinfutteral, das üppig mit rotem Atlas gepolstert, das rare Objekt einem Kleinod gleich umfing. Es war — man rate — das Bein der Fanny Elßler, abgegossen in jungen Jahren, auf der Höhe ihres Ruhmes. Als die göttliche Fanny starb, fand sich in ihrem Nachlaß, der einen so weltgeschichtlichen Beigeschmack hatte, auch diese Reliquie. Ein gipsenes Bein, in mehrere Stücke zerbrochen. „Was fangen wir damit an?"

hieß es, „geben wir's dem Bildhauer.“ So erzählte mir Natter, der damals das Grabdenkmal der großen Tanzkünstlerin zu machen hatte. Er fügte es dann sorglichst wieder zusammen, das unsterbliche Bein der Fanny Elßler. Nun, was der Durchschnittsmensch, so der allgemeine Wadenfreund, ein „schönes“ Bein nennt, das war es nicht. So ist eher das ungeübte, jedenfalls wenig trainierte Bein unserer amerikanischen Miß. Das Bein Fannys war wie durchgeistigt von künstlerischer Arbeit. Auf das feinste durchmodelliert von der verständnißvollen Dauermassage des Training. Jeder Muskelbündel schien ruhende Bewegung. In jeder Regung des Konturs spielte ein elastisches Element, war ein Lauern von Energie. Dieser große Wadenmuskel in seiner eckig pointierten Prallheit schien ein Akkumulator von Muskelelektrizität. Die Muskeln der unteren Schichten traten mit den feinsten Kurvenrändern hintereinander hervor, eine förmliche Perspektive von Motorelementen. Die Kniescheibe mit ihrem Bändersystem war ein Kabinettstück für sich. Die große Zehe, dieses Pivot ungezählter Pirouetten, zahlloser Umdrehungen eines Himmelskörpers um seine eigene Achse, bleibt mir unvergeßlich in der eigentümlich verdrückten, polygonen und dennoch ins Rundliche schwellenden Sonderform, die sie angenommen. Der Nagel daran hatte sich einen, ich darf wohl sagen, Abnützungsstil eigener Fasson gemacht. Wie der Daumennagel eines Klaviervirtuosen. Und dennoch machte das Ganze nicht den Eindruck eines Präparats, es war kein Tanzapparat, sondern etwas menschlich Lebendiges, weiblich Anmutiges, ein beseeltes Bein.

Natter besaß auch ein männliches Seitenstück dazu. Einen tadellosen Abguß des Beines — man rate — des Prinzregenten von Bayern. In jungen Jahren genommen, ein wahres Musterbild zierlicher Kraft. Das Bein des unermüdlichen Gemsjägers und Bergsteigers, dabei ganz aristokratisch angelegt, von einer stählernen Eleganz, das Sprunggelenk und die Zehen berühmt in den Münchner Ateliers, wo sich noch mancher Abguß befinden soll. Auch der treffliche Heinrich Lang, der Schlachten- und Pferdemaler, schwärmte mir oft vom Prinzen Luitpold vor, mit dem er so manchen Tag im Hochgebirg verwandert und verklettert hat, und verbadet in den kalten grünen Seen, in die sich der rüstige Prinz mit Weidmannswonne stürzte, um die fischflossige Seefrau zu necken. Und in den nämlichen Ateliers hängt unter den Gipsmodellen meist auch eine geballte Männerfaust. Wahrlich, die Faust der Fäuste. Ein Hammer, um Stierschädel einzuschlagen. Es ist die Faust eines Münchner Brauknechts, der wegen seiner Handfestigkeit stadtberühmt war. Und jenes feine Bein und diese grobe Faust gehörten in das nämliche Kapitel der Ethnographie.

Wie bereits angedeutet, liegt der Zauber der Miß Duncan nicht nach dieser Richtung. Das Schwingen des Tanzbeines, wie man auf gut deutsch sagt, ist auch gar nicht ihre Absicht. Überhaupt nicht Tanzkunst, sondern eher Tanznatur; wie sie es versteht. Und wie im Punkte der Schönheit und des Tanzes, im Sinne der Ballerina nämlich, so wird sie auch in ihrem Griechentum besonders zu nehmen sein.

Sie hat uns angeblich Griechisches getanzt. Sogar den Äschylos und den Euripides. Aus den „Schutzflehenden" und den „Bakchen". Vielleicht hat sie eine englische Übersetzung von Lucians Abhandlung über den Tanz gelesen. Dort ist Äschylos als lebhafter Tänzer erwähnt, übrigens auch Sokrates und Pythagoras, diese beiden freilich als Gesundheitstänzer. Von Äschylos wird gesagt, er habe viele Tanzschemata erfunden. Sein Tanzmeister habe sogar die tragische Geschichte der „Sieben vor Theben" durch reinen Tanz dargestellt. Und die Orestie sei als Ballett in zwei Abteilungen aufgeführt worden. Lucian erzählt dies und anderes, um die Ausartungen der Pantomimik in seiner späten Zeit zu verspotten. Er erzählt auch, welcher Ausbund von Wissen und Können ein Tänzer sein müsse; welch ein Historiker, Philosoph, Psycholog und Rhetor. Und Reklamekünstler natürlich. Und wie fein das Publikum auf alle Finessen dieser Sphäre eingeschult sei. Das Publikum von Antiochia etwa, ein „höchst talentvolles und die Tanzkunst außerordentlich schätzendes Publikum, beachtete die Vorgänge auf der Bühne so genau, daß keinem etwas entging". Einem zu klein geratenen Hektor z. B. habe es zugerufen: „Aber du bist ja gar nicht Hektor, du bist Astyanax!" Und so weiter. Das war freilich die verruchte Überfeinerungszeit. Aber auch schon zu Äschylos' Zeiten war Auge und Ohr des griechischen Publikums zu einer Feinheit trainiert, von der wir gar keine Ahnung haben. Miß Duncan lese einmal das Kapitel bei Burckhardt. Die minimsten Schwebungen des Rhythmus, des Metrums wurden erhascht. Die leisesten Modulationen des zirpenden Saitenspiels, in jenen ungeheuren Freilufttheatern. Und man bedenke, daß der Tanz nur eine Drittelkunst war und erst noch mit Gesang und Musik verquickt wurde. „Das alles verbunden mit Geklimper, Getriller und Taktschlag", drückt sich der despektierliche Lucian aus.

Und nun tanzt Miß Duncan die leibhaftigen „Hiketides" und „Bakchai". Sie hat sich aus Hellas einen echten Chor von griechischen Knaben mitgebracht und auf diesen ist der nordische Zuschauer ganz besonders gespannt. Er ist ja so willig, auf die ungewohnten Absichten der Veranstalterin einzugehen. Er wünscht für sein Geld gar nichts dringender, als von ihrer Schöpfung entzückt zu sein. Doch leider ist da ein arger Übergriff der Reklame zu rügen. Der Knabenchor bleibt scheu hinter den Kulissen, so daß man ihm den Vers zurufen möchte, mit dem eine altgriechische Tanzweise begann: „Munter, ihr Knaben, vorwärts den Fuß!" Und in dieser Zurückgezogenheit von der bösen Welt singt er eintönig griechische Chorstrophen, von denen selbst ein Wilamowitz-Möllendorff kein Wort unterscheiden könnte. Und er singt diese kunstreich verwickelten Rhythmen in einem Takt von kindergartenmäßiger Simplizität, ohne jeden Versuch zu dramatischem Ausdruck. Bei den Bakchen vollends schrumpft der Chor zu einer einzigen wohlklingenden Baritonstimme zusammen und die Pantomime zu fünf kleinen Sprüngen nach rechts, ebenso vielen nach links, und so fort etwa zwei Minuten lang. Nun, das wäre ja nicht übel auf einer privaten Salonbühne, aber öffentlich . . . und als getanzter Äschylos und Euripides??

In einer kleinen Entschuldigungsrede an das Publikum, die der Glanzpunkt des Abends war, erwähnte Miß Duncan, sie habe in Athen unter dem blauen Himmel getanzt. Ein großes Wort. Unwillkürlich sagt man: Ach! Allerdings, als Freilichtschauspiel und Freiluftkunst mag der Duncansche Tanz etwas Köstliches sein. Griechisch oder nicht, dilettantisch oder nicht, es sind schöne junge Formen in wechselvoller Bewegung, eine Nacktheit im Sonnenschein, ein Fließen und Fliegen von Gewändern im Hauch des noch immer echten Zephyros von dazumal. Eine unerhörte, neue Illusion von sinnlichem Ergetzen, dessen Schlacke zu Boden sinkt, daß nur reiner Duft und Reiz zur Seele gelangt. Ich bedaure, daß ich Miß Duncan nicht in Athen gesehen habe.

Auf unsere winterabendlich geschlossene und heftig beleuchtete Bühne verpflanzt, verliert das Schauspiel unendlich an Unbefangenheit. Aber auch an künstlerischem Wesen. Ich begreife vollkommen den Schönheitstraum, den das amerikanische Fräulein träumt oder sich vielmehr konstruiert hat. Hinter der praktisch notwendigen Vorspiegelung für die Vielen, die uns zunächst entgegentritt, lebt jedenfalls ein starker ästhetischer Instinkt. Miß Duncan weiß vermutlich gar nicht, welch große Menschenkennerin sie ist. In unser Leben, das ein fortwährendes Desillusionieren ist, tritt sie ein und bringt das Köstlichste: Illusion. Erst wehrt man sich, ist skeptisch, vielwisserisch, nörglerisch; dann ergibt man sich dem Augenschein. Man ist froh, Illusion zu empfinden. Man vergißt alle Ballette, die man je gesehen, und ruht Böcklinisch, Ludwig v. Hofmannisch im Schatten eines Lorbeergebüschs und sieht auf sonnbeglänzter Blumenwiese einfache Mädchen, in eine Art Nichts gekleidet, wohlgebildete Glieder schwingen, nach unschuldigen Tanzweisen der Doppelflöte, der Syrinx meinetwegen. Wer sollte nicht alle Augen auftun, um Phyllis oder Chloë so hüpfen zu sehen, so sich schwenken und sich recken und sich um und um drehen, das leichte Gewand ein kaum sichtbarer Wirbel, ein zartes Geflatter von irgendetwas? Ein Farbenschmaus von echtem Fleisch, von wirklicher Haut, von allen koloristischen Menschlichkeiten im verklärenden Strahlenbad der freien Sonne. Und das ist die Illusion, die uns die Duncan bringt, herein in unsere von Schuster und Schneider fassonierte, luftdicht vermummelte Existenz.

In letzter Analyse nämlich. Dieses bißchen goldenes Zeitalter, das den Philister als „eigentlich indezent" kitzeln mag, den feineren Organismus aber mehr freudig berührt, wie Zurückerstattung von etwas, worauf er von jeher ein Recht hat. Verschiedene Leute, die vor sich selbst heucheln, werden dies leugnen, weil es sich schickt, das Animale im Menschen zu ignorieren. Aber sie sind mit einem Wort widerlegt. Man denke sich, Miß Duncan tanze die nämlichen Dinge im gewöhnlichen Ballettkostüm, und kein Mensch wird ins Theater gehen. Oder sollte sich jemand gar auf den antikisierenden oder phantasierenden Inhalt ausreden wollen? Ich stelle hiemit die lästerliche Behauptung auf, daß Miß Duncan, wenn sie statt des Äschylos oder selbst des viel hübscher geratenen Schattentanzes aus Glucks „Or-

pheus“ in dem nämlichen Kostüm einen Cake Walk tanzen wollte, einen noch ganz anders durchschlagenden Erfolg hätte. Sie beweise das Gegenteil, . . . indem sie es tut. Im letzten Punkte also — o, ich Poesieloser! — spitzt sich der Fall Duncan zu einer Art Kostümfrage zu. Gar nicht anders als der Kasus „Monna Vanna“. Bei diesem angeblichen Meisterwerk der Dichtung dürfte es heute doch schon aller Welt klar sein, daß die Hauptperson der Mantel ist, d. h. die Illusion von Nacktheit, die mit ihm einhergeht. Es hat lange genug gedauert, bis wir dies in den geehrten Leser hineinanalysieren konnten. Der weibliche Scharfsinn weiß dies auch längst und schenkt von jeher Blöße aus, wie eine feine Herzstärkung. Auch auf der Bühne. Ich erinnere nur an Frl. Haverland, die als Mitglied des Laubeschen Stadttheaters die Medea bloßfüßig, in wirklichen untergebundenen Sandalen spielte. Es war ein Aufsehen, sie hatte einen großen Zehenerfolg. Selbst so wenig ist in diesem Punkte schon etwas.

Die Engländerinnen, da sie prüde sind, wissen dies noch genauer als die anderen. Miß Duncan kennt ohne Zweifel ihre einst so gefeierte Vorgängerin, Lady Hamilton, geborene Miß Emma Hart. Die zweite Gattin Sir William Hamiltons, britischen Gesandten in Neapel, und Geliebte Lord Nelsons. Sie hat vielleicht auch den großen Quartband Hilda Gamlis: „Emma Lady Hamilton“ (1891) durchblättert, in dem die Stiche des königl. preußischen Hofmalers Friedrich Rehburg, aus dessen Albumwerk: „Lady Hamiltons Attitudes,“ eingestreut sind. Die Attituden der schönen Emma waren weltberühmt. Auch Goethe erwähnt sie von Neapel aus. „Gegen Abend produzierte Miß Harte (sic) auch ihre musikalischen und melischen Talente.“ Von ihren Attitüden sagt er nichts, beschreibt aber, von dem „Kunst- und Gerümpelgewölbe“ des Ritters Hamilton sprechend, den großen goldenen Rahmen über einem inwendig schwarzangestrichenen Kasten, in dem die „bewegliche Statue“ sich dem „Kunst- und Mädchenfreund“ Sir William zu zeigen pflegte. Im übrigen kam ihm „unsere schöne Unterhaltende doch eigentlich als ein geistloses Wesen vor, die wohl mit ihrer Gestalt bezahlt, aber durch keinen seelenvollen Ausdruck usw. sich geltend machen kann.“ Nach den Rehburgschen Stichen waren die Attitüden der Lady recht frostig und gipsig. Niobidengenre im Empirestil, mit etwas Einschuß von Canova. Bei Miß Duncan sieht man deutlich die pompejanischen Tänzerinnen und noch mehr die Dionysischen Szenen der griechischen Vasenbilder anklingen. Aber die Auffassung ist angelsächsisch, mehr Wedgwoodartig, als wären alle Gewänder gestärkt, und alle Mienen und Bewegungen auch. Die Lebhaftigkeit der Mimik bleibt eine etwas relative, aber sie hat doch eine Art Frische, schon durch den Mangel an Schule, eine Art Reiz des Stegreifs oder des Ungefährs.

Miß Duncan hat die Gabe, die Illusion hervorzurufen, als gäbe sie wirklich, was sie zu geben vorgibt. (Der Leser sieht, ich bin heute in der Gebelaune.) Das ist nicht zu verachten. Es ist sogar viel. Sie entrückt uns in eine andere Luft. Sie transponiert uns in eine andere Dimension. Sie spricht zu einigen unserer Instinkte, die

sonst gewöhnt sind, sich ignorieren zu lassen. Sie flößt uns die Illusion ein, als nähmen wir an irgend etwas teil, was nur den Auserlesenen gehört, an einer gelinden Freimaurerei des Schönen, in eigentlich nicht erlaubter, nur geduldeter Form. Sie ladet uns zu einem Kultus dieses Schönen und zieht uns ins Vertrauen der Vertrauten. Sie tut so . . . und wir tun auch so. Es ist ein stilles Übereinkommen zwischen uns. Wir fühlen alle, daß es das Leben wesentlich erleichtert, wenn man ein wenig täuscht und sich täuschen läßt.

(10. Januar 1904.)

Die Münchener „Sezession“ in Wien.

Künstlerhaus.

I.

Das Wiener Gesamtgastspiel der deutschen „Sezession“ — der Ausdruck ist ja jedem Zeitungsleser geläufig — ist vom ersten Tage an ein großer Erfolg. Alles nimmt teil, oder ist wenigstens neugierig, und das Erdgeschoß des Künstlerhauses war gleich am ersten Tage ein Tummelplatz von Tausenden, mit tausend Meinungen. Unserem Publikum geht es wie einem, der auf einmal die Neuigkeiten von drei Jahren erfahren würde, eine ganze Sammlung von Siegesnachrichten und Hiobsposten, von komischen und traurigen Lokalnachrichten. Neumodische Farben, Stoffe und Manieren, wohin man sieht; unbekannte Kirchenlichter und kleine Propheten, aus denen da und dort ein neuer Riese hervorragt, der sich nachgerade anschickt, ein bleibender zu werden. 420 Nummern machen die Münchener und Düsseldorfer aus, in deren Rahmen allerdings auch andere Deutsche auftreten. Welchen Eindruck sie gemacht haben, das zeigt (für Wien!) am besten, daß sofort eine Reihe von Bildern verkauft wurde, darunter zwei Hauptstücke von dauerndem Wert: Herterichs „Dämmerung“ und G. Kuehls „Heiligengeist-Hospital“. Es ist sichtlich ein Heißhunger nach Neuem, der unsere Kunstfreunde zu so raschen Griffen spornt. Leider geht unsere Gier nicht so weit, daß wir an unsere Akademie irgendeinen starken Sezessionisten beriefen; die deutschen Kunststädte sind praktischer und haben sich aus München schon manchen Hecht für ihre Karpfenteiche geangelt. Kuehl ist nach Dresden berufen, Poetzlberger und Zügel nach Karlsruhe, Haug nach Stuttgart usf. Überall will man teilnehmen an den frischen Bewegungen, will gesund werden in Wellenschlag und Brandung.

In der Hast dieses ersten Augenblicks können wir dem Leser nur einen flüchtigen Bericht über das Vorliegende erstatten. München nimmt die Säle rechts und geradeaus für sich in Anspruch und hier liegen auch die Brennpunkte des Interesses. Der Ehrenplatz ist mit Recht Franz Stucks — wie nennen wir es geschwind? — symbolischer Stimmungshistorie „Der Krieg“ zugefallen. Es ist ohne Zweifel das bedeutendste deutsche Bild der letzten Jahre, dessen tiefem Eindruck sich niemand entziehen wird. Wie dieses, hat die neue Pinakothek auch Stucks große „Sünde“ beigesteuert. Zwei dämmerige Landschaften, zwei Studienköpfe und die Statuette eines Athleten

kommen aus der nämlichen Hand. Zwei große Münchener Erfolge bedeuten ferner Ludwig Herterichs „St. Georg“ (Pinakothek), wo altdeutsche Kraft so eigentümlich fein mit modernem Luftweben verschleiert ist, und das reizvolle Klavierstück „Dämmerstunde“. In einigen landschaftlichen Motiven schlägt der Künstler verwandte Akkorde an. Sein lebensgroßes Bildnis des Prinzregenten ist der vortreffliche Gegenfüßler des Lenbachschen. Fritz v. Uhde, von dem noch ein stärkeres Bild erwartet wird, steht bis jetzt nicht auf seiner Höhe, so innig auch mancher abendliche Zug in dem Bilde „Auf der Flucht“ anspricht. Albert Keller, der diesen Sommer zu München stark ins Rohe geraten war, läßt es in seiner seither verfeinerten „Kreuzigung“ noch immer merken. Aus der energischen Farbenstudie „Herbst“, die ein Zimmer heizen kann, war in München ein großes, arg verhautes Augenblicksbild gezogen. Das große Bild „Die glückliche Schwester“ zeigt ihn im Kampfe mit Wirkungen, die man einen Lichtqualm nennen könnte. In einer guten Dinerszene sänftigt sich das zum Salonmäßigen. Das Bildnis seiner Frau, in Weiß, ist vornehme Farbe, wie auch manches in dem Bilde „Ein Buch“. Das Flaumige, Luftige der Behandlung interessiert meistens. Der Künstler hatte den richtigen Instinkt, sich hier in der Fremde von mehreren Seiten zu zeigen; seine gekreuzigte Märtyrerin, die er „Mondschein“ nennt, ist ein arger Mißgriff. Der Mystiker Paul Höcker zeigt diesmal die leuchtenden Wundmale einer Stigmatisierten, im Gegensatz zu Verklärungsnebel; eine aparte Lichtstudie. Wenig Glück werden hier die empfundenen, aber nicht zum Ausdruck gelangten Bilder Ludwig v. Hofmanns (Berlin) machen, der in Deutschland seine Gemeinde hat. Auch Julius Exter, obgleich er sein Wildestes draußen gelassen, ist beiseite geschoben. Ernst Zimmermann, ein älterer Diez-Schüler, verleugnet dies noch jetzt nicht („Anbetung“), bringt jedoch manches Treffliche, so sein Stilleben mit Fischen. Gotthard Kuehl bedeckt eine ganze Wand mit seinen hochmodern gesehenen und gegebenen Sachen, an denen niemand vorüber kann. Die Tiermaler Zügel und Weishaupt behaupten sich. Unter den Landschaftern sieht man mit Vergnügen einige reife Stücke von Ludwig Dill (eines sogar schon verkauft), die originellen Bildchen A. Hölzels, Otto Strützels und anderer. In der Mitte von alledem steht ein witziger Brunnen von Matthias Gasteiger und ringsum noch andere ganz respektable Plastik.

Auf der Düsseldorfer Seite des Erdgeschosses, wo Rocholls große Kriegsbilder von den Wänden knallen, geht es im ganzen stiller her. Der Wiener findet dort manchen guten Bekannten, wie Bochmann, Dücker, den feinen Alfred Sohn, den geschäftigen Norweger Munthe, dessen Fabrikate an Qualität gewonnen haben. Ad. Lins hat auf seiner großen „Gänseweide“ die besten Gänse, die man wünschen kann. Der schneidige Eugen Kampf, der an Pettenkofen gemahnende Kleinlandschafter H. Mühlig melden sich an. Der feurige Ludwig Herzog, der heuer einen Saal des Glaspalastes förmlich angezündet, sprüht einige seiner Funken; das „Auswandererschiff“ ist interessant gemacht, weniger Bravourarie als das andere

Bild. Ferdinand Brütts große Szene: „Warum toben die Heiden?“ läßt diesen Realisten an einem visionären Motiv scheitern. Hermanns' „Abend in Amsterdam“ hat man zwar von Holländern noch besser gesehen, er hält sich aber. Im ganzen haben die Düsseldorfer, trotz einzelner junger Kühnheiten, das sogenannte Moderne nicht erfunden.

Auch an Österreichern fehlt es in diesen Bezirken nicht. Der junge Paul Kutscha tut sich sogar keck hervor. Die österreichische Abteilung ist aber im Oberstock zu suchen und sehr reichhaltig, ohne just bedeutend zu sein. Mit großem Interesse wird man Rudolf Alts allerneuestes Aquarell sehen, die Ansicht der Skodagasse, in der er wohnt, von oben her gesehen, wie ein Keil aus Fensterreihen; es ist ein Kunstwerk und Kuriosum zugleich. Karl Moll hat zwei Lübecker Reisebilder ausgestellt, in denen er mit Glück neue Wege einschlägt. Goltz, Konopa, Zetsche, Ribarz, Temple, Mielich, Egner, Franz Ruß, Kaufman, Graf (mit pikant vernebelten Porträts) fallen auf. Im letzten Kabinett ist man von einer Szenenreihe aus der glänzenden Geschichte des Hauses Hohenlohe gefesselt, Aquarellen verschiedener Künstler, unter denen die von Lukesch, Lahoda und Goldfeld hervorragen. Unter den plastischen Werken fallen einige neue Nummern von Kühne, ein Mohrenkopf von Dürnbauer und die Marmorbüste des Frl. Pospischil von Ernst Hegenbarth auf. Die österreichische Abteilung ist jedenfalls ein ganz vortrefflicher Weihnachtsmarkt, dem wir den entsprechenden Zuspruch wünschen. (2. Dezember 1894.)

II. Moderne Malerei.

Die modernen malerischen Strömungen sind im Künstlerhause nicht unbekannt. Man hat dort die Hauptwerke eines Böcklin, Uhde, Stuck, Marr, Firle, Dettmann, Höcker und anderer Neuerer gesehen und seine Augen, nach einiger begreiflicher Verwirrung, davon erfrischt gefühlt. Heute rückt die sogenannte Münchener Sezession als geschlossene Heersäule an. Man muß gestehen, daß sie viele Marode und Marodeurs zu Hause gelassen hat, aber es sind noch mehr Marschfähige und Streitfertige gekommen. Sie sind von allen Observanzen, von der strengsten wie von der gelindesten, denn Schablone ist bei ihnen nicht; gerade der wollten sie ja entspringen, als sie der Schule entliefen. Ohne vorerst zu wissen, wohin, taten sie den Sprung aus dem Dunklen ins Helle, aus der dumpf gewordenen Malwerkstatt in die frische Natur, von einer vorschriftsmäßig nachahmenden zu einer frei suchenden und findenden Technik. Eine große Dezentralisation war die Folge. Die verschiedensten Methoden und Manieren, Tages- und Jahresmoden, auch Sehlaunen und Malschrullen, sprudelten aus dem verdorrten Boden. Wer eine eigene malerische Persönlichkeit war, fand sich bald; wer nur im unklaren fischend seinen Mangel an klarem Wissen und Können zu verbergen gedachte, wurde bei seinen Wagnissen mit geborgter Courage bald lächerlich. Alle aber hatten einen malerischen Gemeingeist. Die „Münchener Sezession“ wurde eine Art öffentlicher Geheimbund, dessen

Mitglieder in allen deutschen Kunststädten zerstreut, sich an eigenen Symbolen zu erkennen schienen; halb malerische Freimaurerei, halb malerische Schlaraffia. Alles in allem war ihr Streben, modern zu sein. Dieses kurze Wort, das einen so langen Sinn hat, bedeutet schließlich nichts, als den Drang, die Kunst wieder in unmittelbare Berührung mit dem Leben zu bringen, sie nicht schulgemäß dem Leben aufzupfropfen, sondern sie erfahrungsgemäß aus diesem hervorgehen zu lassen. Modern heißt also wiederum nichts anderes, als Rückkehr zur Natur, wie sie nach jeder nachahmenden Kunstperiode geschehen ist. Dabei wurde selbstverständlich übertrieben; die Ultras mit ihrer Zola-Malerei übernaturten die Natur. Der Rückschlag konnte nicht ausbleiben, das ätherische, ja symbolistische Gegenteil trat ein. Man ging nicht nur bis zur Maeterlinck-Malerei eines Meisters wie Fernand Khnopff (Brüssel), sondern sogar bis zur symbolistischen Baukunst. Ein Schweizer Architekt in Paris hat vor kurzem tatsächlich Entwürfe ausgestellt, in denen er die Ruhmsucht, den Hunger, ja die Mutterliebe durch die Linien und Massengruppierungen seiner Bauwerke auszudrücken behauptete. Modern wurde also, praktisch genommen, zeitgemäß, aktuell. Die Farbe war ja, durch vierzigjährige geniale Arbeit, erobert; nun, da die von Makart, Munkacsy, Matejko angezündeten Jubelfeuer heruntergebrannt waren, trug jeder einen lang nachglimmenden Span nach Hause und wärmte seine Arbeit daran nach Bedarf. In die üppige Tonmalerei der Lenbach-Zeit flossen von Fontainebleau her zartere, unmittelbarere Stimmungen. Die Zeit wurde sich ihrer Nerven bewußt. Das alternde Jahrhundert fühlte sich dem Jenseits näher und begann sogar zu frömmeln. Hypnotismus, Spiritismus, Wagnerismus, Ibsenismus, Salonmystik jeder Art mischte sich mit fortgeschrittenem Naturerkennen. Psychophysik wurde ein modernes Wort. Und alle diese Kräfte spielen, wie in der Literatur des ausgehenden Jahrhunderts, auch in seiner Malerei mit. Die Malerei will heute, wie der Roman, das Drama, die Musik, aktuell sein.

Die Wiener nun sind im Bildersehen nicht so geübt, wie die Münchener, deren Stadt seit fünfzig Jahren eine malerische Versuchsstation ist. Dort durchblättert man eine Bilderausstellung wie eine Zeitung, von der man Tagesneuigkeiten erwartet. Man will darin Zeitläufte verfolgen. Bei uns sind die Sehgewohnheiten fester eingewurzelt, man ist in venezianisch-niederländischer Anschauung aufgewachsen, an der der Tag nur selten gerüttelt hat. Man ist gewöhnt, fertige Kunst zu sehen, nun wird man vor das ewig Unfertige, täglich Wechselnde gestellt. Von Meistern, die ein Menschenleben lang organisch fortgewachsen oder auch stillgestanden, kommt man in einen Kreis leidenschaftlich suchender, sprunghaft hastender Geister, denen auch der Irrtum zum Erfolge wird. Ihre Freude scheint, in Lessingschem Verstande, mehr im Suchen, als im Gefundenhaben zu bestehen. Gar so neu, wie man auf den ersten Blick glaubt, ist übrigens die Sache gar nicht. Genau besehen, schwimmt die Kunst wieder einmal in voller Romantik. Die französische Blutromantik, die von Delacroix ausgegangen, ist in Deutschland von der Mondschein-

romantik abgelöst, von der die Spukpoesie noch am lebendigsten geblieben war. Eine Art Vermittlung jener roten und dieser weißen Romantik ist Franz Stucks ergreifende Allegorie: „Der Krieg." Die vortrefflichen Bilder von Franz Herterich führen uns in die Zeit von „Franz Sternbalds Wanderungen" zurück, da Tieck und Wackenroder zusammen auszogen, um die „mondbeglänzte Zaubernacht" zu entdecken. Das war, als in Deutschland gestritten wurde, ob das von Tieck gestaltete Wort „Waldeinsamkeit" nicht besser „Waldeseinsamkeit" heißen sollte. Das musikalische Element in der Natur, das die Heutigen erfunden zu haben wähnen, wogte schon damals durch die ganze Luft. Was man jetzt bei den Theoretikern des Symbolismus auf jeder Seite liest, von klingendem Duft und tönenden Farben, und was allerdings viel psychologisch und physikalisch Wahres hat, steht schon im „Prinzen Zerbino": „Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede Hat nach der Form und Farbe Zung' und Rede." Man erinnert sich an jene Gespräche im Sternbald, wo das Wort zu körperhaft wird und in Musiknoten weiterklingt. Wenn Gabriel Max als junger Mann Beethovensche Sätze mit phantastischen Federzeichnungen begleitete, so hat Tieck schon viel früher den As-moll-Akkord, den E-dur-Sextenakkord usw. in ausführlicher poetischer Prosa auszudrücken geglaubt. Manches, was heute der sinnvolle Thoma und der weniger sinnvolle L. v. Hofmann malt, finden wir weit besser bei genialen Spät-Nazarenern wie Führich und Steinle, ja bei dem herrlich naiven Holzschnittmeister Ludwig Richter. Schwinds Genie vollends umfaßt diese ganze moderne Richtung und übertrifft alles an phantasievollem Natursinn. Freilich, die Ausdrucksweise ist eine andere geworden. Die Kunst ist mittlerweile durch den Naturalismus hindurchgegangen. Vor allem aber ist die Farbe wieder da und hat farbige Stimmungsmittel mitgebracht. Zum Linienzauber hat sich Farbenzauber, ja Feuerzauber gesellt; das „Weben" in der lebendigen Natur, das Luftweben, Lichtweben, Tonweben („Waldweben" hat Richard Wagner) ist, wie die Wärme durch Tyndall, künstlerisch als eine Art der Bewegung erkannt.

Manches Kunststück sogar, durch welches neuere Maler verblüfft haben, ist schon ziemlich ehrwürdig. Man erinnere sich an die mystischen Anfänge Gabriel Max' und seinen Christus mit offenen und zugleich geschlossenen Augen. Nun, in einem alten Katalog der bayerischen Kunstkammer kommt bereits ein Salvator mundi vor, „mit einem Schnürl", daran man des Bildes Augen bewegen kann. Dieses naive Verfahren wußte der geistreiche neuere Maler durch ein mehr malerisches zu ersetzen. Neumodische Hellmalerei findet man in gar vielen landschaftlichen Hintergründen der Alten, zum Beispiel ganz bewunderungswürdig in Rogier van der Weydens „Heiligen drei Königen". Die als so modern geltende Beleuchtung eines Innenraumes durch ein Fenster im Hintergrunde, um zerstreutes Licht zu haben und die Gegenstände im Schatten ihrer selbst, im Selbstschatten zu sehen, ist schon in Lionardos Schriften empfohlen. Der Überdruß am herkömmlichem Seitenlicht führte offenbar darauf. Und wenn die vor fünfzehn Jahren so modernen Fleckmaler die Hauptsache im Hervorrufen interessanter Farbenflecke suchten, so gingen sie auch keinen

neuen Weg. Diese „tachistes“ setzten erst die interessanten Flecke hin und suchten dann, was man allenfalls Verständliches daraus machen könnte: den Kopf einer alten Frau, eine Burgruine oder einen toten Hasen. Schon Lionardo aber verweist seine Schüler auf das fleißige Betrachten verwitterter Gegenstände, schlecht beworfener Mauern u. dergl., da in deren Flecken oft die interessantesten Köpfe und Gestalten zu finden seien. Wir sind längst der Meinung, daß er seine fabelhaften Karikaturen, etwa in der Ambrosiana zu Mailand, aus solchen Quellen geschöpft hat. Oft genug kehrt die Kunst unbewußt zum Alten zurück und die einst ausgesogene Stelle, die nun ihre Zeit brach gelegen, reift an neuer Sonne neue Saat.

Die Wandlungen im Farbengeschmack sind übrigens ganz besonders dem Gesetz des Gegensatzes unterworfen. Unlängst erst haben wir förmlich ein schwarzes Jahr auf ein weißes folgen sehen, so wie Herkomer nach seiner „Dame in Weiß“ eine „Dame in Schwarz“ malte. Ein Menschenalter, das in der warmen Farbenskala geschwelgt hat, will nach der kalten Skala sterben. Ein Maler*) drückte dies einst in einer geharnischten Streitschrift folgendermaßen aus: „Früher wurde alles in brauner, jetzt wird alles in grauer Sauce serviert.“ Das ist Küchendeutsch, aber es liegt Wahrheit darin. Ganz unabweisbar stellt sich nach einiger Zeit der Hunger nach einer bestimmten neuen Farbe ein. Auch das hat sein optisches Gesetz; das Auge, das nur noch Rot sieht, fordert die Ergänzungsfarbe Grün. Auf die rote Makartperiode folgte der Triumph des Schweinfurter Grüns, das selbst in den arsenikhaltigsten Abstufungen annehmbar schien. Wer erinnert sich nicht an die giftgrünen Grasflächen von damals, die ja noch jetzt nicht ganz abgemäht sind? Das zweite Kaiserreich verbrauchte ungeheuere Mengen von Blau,**) namentlich auch in italienischen Landschaften; wie von selbst folgte darauf das Gelb und man jubelte über Regnaults gelbe „Salome“, nach der die Koloristen jahrelang mit Vorliebe schwarze Figuren auf gelbem Hintergrund malten. In jedem Jahrhundert kommt irgendein gelber Maler: Guercino, oder Lesueur.***) In der „Sezession“ macht es sich oft geltend. Gotthard Kuehl zum Beispiel weiß selbst mit Schwefelgelb (so in einer „Brauerei“ der heurigen Münchener Ausstellung) meisterlich zu wirken. Alle diese Dinge sind weit weniger willkürlich, als man glauben möchte. Auch die eigene Symbolik der Farben entzieht sich der Willkür, ja sie fordert sogar die Kühnheit heraus. In der heurigen internationalen Ausstellung sah man ein ganz blaues Bild: „Die Waisen“ von dem Ungarn Csók. Es erhielt mit Recht die goldene Medaille. Das Publikum eiferte nicht wenig gegen die blaue Luft, das blaue Licht, die blauen Schatten. Aber gerade dieses Blau der Stimmung gab den unabweislichen Eindruck des Unglücks. Grau wäre nur ein Malheur gewesen, Grün hätte noch einen Hoffnungs-

*) Theodor v. Hörmann.

**) Weil Kaiserin Eugenie rotblond war. Daher hellblaue Tapezierungen, Livreen usf. Man lese nur ihren Lieblingsromancier Octave Feuillet. Etwa „Montjoye“, wenn ich mich recht erinnere.

***) Die man an ihren Flächen von Gelb weithin erkennt.

schimmer zugelassen. Wie wahr ist der Farbeninstinkt Grillparzers, wenn er im „Bruderzwist“ den Erzherzog Max sagen läßt:

„Der Teppich grün, ah, so bin ichs gewohnt;
An einem roten Tisch fiel' mir nichts ein,
Ein blaubehang'ner führte grad ins Tollhaus,
Doch Grün, das stärkt das Aug' und den Verstand.“

Jedes Umstimmen der Malerei bedarf natürlich eines Zeitraums der Versuche. Manches Künstlerleben geht im Experimentieren verloren. Auch diese Neumalerei der Sezession ist reichlich zur Hälfte optischer Versuch. Viele Maler studieren jetzt eifrig Helmholtz und suchen optische Erfahrungen bildlich darzustellen, ganz wie gewisse Novellisten seinerzeit Sätze Schopenhauers und dann Sätze Nietzsches mit einer Fabel bekleideten. Blickt man nun über einen solchen Saal hin, so bemerkt man, daß seine Insassen bei ihrem Schaffen — bewußt oder unbewußt — hauptsächlich zwei optische Erscheinungen verwerten. Es ist nicht mehr der farbige Aufbau nach ausgesprochenen Ergänzungsfarben, wie in der Pilotyschule und seither. Für jetzt sind am meisten die Irradiation und das Nachbild maßgebend. Wer Näheres lesen will, sei auf zwei gute Kapitel verwiesen, für die Irradiation auf Ernst Brückes „Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste“, für das Nachbild auf Georg Hirths „Aufgaben der Kunstphysiologie“. Die Irradiation bewirkt, daß jeder helle Punkt einen Zerstreuungskreis um sich hat. Man betrachte das Strahlen der Sonne, der Sterne. Dadurch verwischen sich die Ränder der hellen Flecke, die Umrisse werden weich, verschwimmen, die Deutlichkeit hört auf. Ein vortreffliches Beispiel dafür bietet Stucks große Abendlandschaft. So sieht der mäßig Kurzsichtige. Man möchte sich dabei fragen, ob nicht die tatsächlich zunehmende Zahl der Kurzsichtigen diese Malerei mitverursacht. Aber nicht die Modernen allein rechnen damit. Andreas Achenbach sagte einst zu Emil J. Schindler (von dem wir das Wort haben), er nähme keine Schüler auf, die zu scharf sähen. Für das Leben der Farbenfläche ist die Irradiation von allergrößter Bedeutung. Je mehr verschiedene Farben, die einander ergänzend aufheben, auf kleiner Fläche vorkommen, desto unsicherer, ungewisser wird sie, es entsteht ein leises Flimmern und „Weben“, eine lebendige Unruhe, „ein gewisses Leben“, sagt Brücke. Auch Lionardo hat schon davon gesprochen. Die pikante Wirkung der Mosaiken und Gobelins hängt damit zusammen. Daher die Feinschmeckerei mancher Engländer und Schotten, die neuestens in ihren Bildern auf Gobelinwirkungen ausgehen und auch in Deutschland viel Nachfolger gefunden haben. Ein sehr feines Beispiel ist Ludwig Dills Landschaft: „Moosblumen“ (rechts neben Stucks „Krieg“), ein sehr grobes L. v. Hofmanns „Verlorenes Paradies“. Die andere optische Erscheinung ist das Nachbild eines schon verschwundenen Gegenstandes, das man bei geschlossenen Augen wieder auftauchen sieht, eine Fähigkeit, die künstlerisch geübt werden kann. Diese „Gesichtserinnerungen“ sind sehr wichtig bei der Darstellung rasch verschwindender Luft- und Lichtwirkungen, die ja das Hauptgebiet der modernen

Stimmungsmalerei bilden. Das meiste kann nur Gedächtnismalerei sein, denn alle die zarten Regungen in der Natur, die man jetzt belauscht und zu ertappen sucht, halten nicht still, sie stehen nicht Modell, wie die Dinge im Atelier.

All das ist Bewegung. Auf eine glänzende Stilllebenmalerei mit gestellten, stillhaltenden Figuren ist der Versuch gefolgt, die bewegte Natur zu malen. Was läge näher im Zeitalter der Augenblicksphotographie, welche gelehrt hat, daß diese flüchtigen Dinge zu fangen sind und, soweit es eben glückt, den Charakter des bewegten Augenblicks nicht verlieren? Diese Modernen streben den Eindruck des Augenblicklichen an. So Max Liebermann, dessen „Frau mit der Ziege“ im Frühjahr hier zu sehen war. Wie verzweifelt war Max Liebermann in seiner Jugend, zu Düsseldorf, daß er nichts herausbringe, daß er kein Talent habe! Dann ging er eine Stunde lang hinter einer alten Frau her und zeichnete unausgesetzt die nämliche Falte ihres bewegten Kleides ins Notizbuch, um hinter das Leben dieser Falte zu kommen. Herkomers Figuren erscheinen daneben bei aller Trefflichkeit als Ateliermodelle, mit Stellungen statt Bewegungen. Sein und anderer Trost ist dabei, daß das Auge des Beschauers ja auch an nichts anderes gewöhnt ist, daher nichts entbehrt. Wir haben hier vor einiger Zeit erzählt, wie Heinrich Lang die Bewegung des Pferdes studiert hat. Das Malen des Augenblicks (nicht der sogenannte Impressionnismus, der sich darin erst zuspitzt) würde „Herakleitos den Dunklen“ freuen, denn er fände darin seinen großen Satz: „Alles fließt.“ Der Augenblick ist für unsere Sinne eine Art mathematischer Punkt. Er ist nicht, sondern er war und wird sein. Er ist gegangen, um zu kommen. In der Praxis gönnt man sich natürlich etwas mehr Spielraum. Aber damit hängt manche Eigenheit dieser Kunst zusammen, die in der Regel übel vermerkt wird. Weil das rasch Verschwindende gemalt wird, scheint auch das Bild oft im Verschwinden begriffen zu sein. Dies der wahre Grund einer Skizzenhaftigkeit, die mit Unrecht so verpönt ist, da man ja auch lebensvolle Skizzen gerne sieht. In manchen dieser Bilder scheint die Unvollkommenheit der Darstellung die Undarstellbarkeit des Gesehenen andeuten zu sollen, was allerdings meist nur unwillkürlich so ausfällt. Man weiß nicht, wodurch dieser oder jener Zustand der Natur so seltsam auf die Nerven wirkt. Soll man da nicht versuchen, die Begrenztheit des Wissens durch die Begrenztheit des Könnens auszudrücken, oder unbewußt...zu parodieren? So manche Bilder dieser Rätselmaler langen bei diesem Nichts an. Die Landschaftsmaler haben es noch am besten, da gibt es keine Anatomie und sehr viel Arabeske. Wir unterhielten uns neulich mit einem Bildhauer im Prater, indem wir aus einem vorliegenden reichen Motiv sechs verschiedene, fertig übereinander liegende Landschaftsgemälde herauszogen. Da ist denn Raum für alle Arten von Nerven. Jede Zeit und jeder Künstler zieht eine andere Landschaft heraus und übersicht oder verschmäht die übrigen. Die heutige Malerei, auch die landschaftliche, ist nervös, der Maler ein Nervenmensch. Der Maler hat Tage, an denen er nur auf ein Brett malen kann und dessen Widerstand braucht; an anderen

sehnt er sich nach der Nachgiebigkeit der Leinwand und wiegt sich darauf, wie in einer Hängematte. In der guten alten Zeit, wo die Moden nicht so rasch wechselten und die Erfindungen sich nicht so drängten, war das anders. Auch die Technik saß fest und die Farben, das wußte man aus Erfahrung, hielten sich bis zum jüngsten Tage. Heute lebt selbst die Palette in unruhiger Spannung. Neue Verfahren werden geprobt, sogar von den ersten Meistern, denn die Technik ist unendlich und man will nie ausgelernt haben. Stucks „Krieg" z. B. ist mit Beckmanns Syntonosfarben gemalt. Das sind neue Wasserfarben, deren Bereitung geheim gehalten wird; sie haben viel Durchsichtigkeit und können gefirnißt werden. Ob und wie sie sich halten, das wird die Zukunft lehren. Und es scheint wirklich, als ob diese ganze Stimmungskunst selber den verschiedensten Stimmungen unterworfen wäre. Alle Bilder haben ja ihre guten und schlechten Stunden, diese aber brauchen durchaus ihr gewisses Wetter, wo nicht gar ihre Jahreszeit. Man erstaunt, wie verschieden sie zu verschiedenen Zeiten aussehen. Vielen ist das steile, helle Licht des großen Saales nicht zuträglich, z. B. den dämmerig-stillen Bildern Herterichs. Man soll eine Dämmerung oder einen Mondschein nicht an die Sonne hängen. Um wie viel feiner sah die blonde Dame am grünen Spinett in München aus. Aber mit der Beleuchtung geht es noch immer wie mit der Akustik der Theater; sie ist da, um die Leute zu ärgern.

(6. Dezember 1894.)

III. Neue Werke von Franz Stuck.

„Welcher Goldglanz dort hinten?" fragt man*) im Rijksmuseum zu Amsterdam, wenn man durch eine lange Zimmerflucht den ersten Fernblick auf Rembrandts „Nachtwache" hat. Wie ein Nibelungenhort leuchtet das Bild durch das ganze Haus. Schier ähnlich regt sich die Frage, wenn man im Künstlerhause durch drei oder vier Türen das große Bild Franz Stucks: „Der Krieg" erblickt. Man bangt den Saal zu betreten, durch den jener gespenstische Reiter auf schwarzem Roß über Leichen dahin zieht. Es ist ja nur eine Allegorie, tröstet man sich, und Allegorien sind immer hohl. Hat nicht auch Wiertz den Krieg gemalt, und die Cholera und die „letzte Kanone", die von Dame Zivilisation wie eine Zigarre um sich selber gedreht und zerbrochen wird? Gemalte Rednerei, was weiter? Aber „der Krieg" ist etwas anderes. Wiertz behängt ein Programm spintisierter Gedanken mit dem Rot und Braun einer Romantik aus zweiter Hand; Stuck ist einfach wie das Volkslied, er hat keine andere Absicht, als ihn „Erlkönig" zu finden. Sein Bild ist eine auf drei Töne gestellte Stimmungslandschaft. Eine ähnliche, kleine hängt in einem anderen Zimmer, mit einem schattenhaften Reiter vor einem durchwühlten Abendhimmel, der allerdings statt Rot nur Gelb hat. Ein bleiches Blachfeld, darüber ein rotqualmender Abendhimmel

*) Fragte man, ehe die „Nachtwache" klargeputzt war. Damals bewunderte die Welt noch die Vergilbtheit.

und mittendurch ein Reiter auf seinem Rappen. Aber das Feld ist bleich, weil es mit nackten Leichen bedeckt ist. Und der Qualm rötet sich, weil ganz hinten die Stadt in Flammen aufgeht. Und das Roß ist schwarz, weil es aus der Hölle kommt und den Würger trägt. Den Mann, der hager geblieben, nachdem er Völker gefressen; den nackten Mann, bloß und blank wie der bluttriefende Zweihänder auf seiner Schulter; den Mann mit dem goldenen Lorbeer um den harten Schädel, am Abend seines Arbeitstages. Er könnte sofort wieder beginnen; er hat noch strammen Sitz, als stünde er aufrecht in unsichtbaren Steigbügeln, und die linke Faust ist kräftig in die Hüfte gestemmt, während die rechte kriegsbereit auf dem Schwertgriff ruht. Aber das unholde Roß unter ihm kann nicht weiter. Mühsam watet es durch den Wust von Menschenfleisch; vom mächtigen Widerrist geht die Halslinie matt nieder und die Zunge hängt aus dem Maule, wie die des überhetzten Karrengaules. Selbst ein Geisterroß kann der Krieg zuschanden reiten ... Und durchaus geisterhaft ist die ganze Szene. Die Umrisse schwimmen, die Formen scheinen sich zu ballen und zu recken. Dieses ganze Düster hat nichts von Schwere, selbst das Schwarz ist aufgelöst in Luft. Nur die dünne, sichere Stegreifweise des Meisters, der kein Fehlgreifen kennt, führt zu dieser Leichtigkeit. Wie viel Pech und Schlacke flöße da bei den meisten anderen über die Leinwand. Und derselbe Treff in der Zeichnung. Nicht als ob dieser nackte Reiter gezeichnet aussähe; er ist gemalt, mit dem ganzen Ungefähr des aus breitem Pinsel fließenden Striches. Aber die Formen sitzen, das Gefüge knackt vor mechanischer Richtigkeit; ein Zeichner erster Stärke ist an dieser Leinwand vorübergegangen. Und ein klassischer Zeichner. Dieses hochmoderne Bild, in dem die neuesten malerischen Strebungen gipfeln, bisher das Meisterstück der ganzen Richtung, ist gesättigt mit klassischer Erfahrung. Der Kopf des Reiters könnte einen römischen Imperator berühmt und seine Münzen gesucht machen. Die Anatomie der Leichen, ihre Verkürzungen und Überschneidungen hätten vor dreihundert Jahren in Florenz das Stadtgespräch gebildet. Sie tun das freilich auch in Wien, denn die untere Hälfte des Bildes ist bei alledem die fragwürdigere. Das Licht auf diesen hellen Massen ist ja schließlich Willkür; woher käme es? Es ist, weil man es haben muß, neben der Schattenhälfte. Greuelmalerei ist das eigentlich nicht; wo bliebe dann Tizian, der den heiligen Laurentius auf dem Rost braten, und Tintoretto, der dem heiligen Erasmus alles aus dem Leibe heraushaspeln läßt — der heiligen Emma gar nicht zu gedenken? Es ist allerdings schauderhaft, wie der ganze Krieg überhaupt. Die malerische Lösung ist hier trotz der Feinheit, mit der eine Abwechslung brauner und violetter Töne in die grauen gemischt worden, bestreitbar. Das Herrschende bleibt ein durchscheinender Muschelschalenton, der beiweitem nicht das Suggestive des übrigen hat. Er mag auch mit dem etwas seifigen Wesen der gefirnißten Syntonosfarben zusammenhängen, deren Durchsichtigkeit übrigens dem Bilde sehr zustatten kommt. Noch zwei Bilder an derselben Wand sind mit diesen Farben gemalt: die Landschaft Stucks und eine veilchenbläuliche Heilige Hierl-Deroncos.

Nichts Anregenderes, als angesichts dieser neuesten Stimmungskunst, die selbst das sogenannte Historisch-Monumentale unmittelbar an unsere Nervenfäden zu knüpfen weiß, an ältere Lösungen solcher Aufgaben zu denken. Alfred Rethel, dieses kurzlebige Genie, hat in seinem gegen die Revolution gerichteten Totentanz dieses Motiv gestaltet. Robert Reinick schreibt dazu die Verse:

„Der Morgen schaut vom Himmelszelt
So klar wie sonst auf Stadt und Feld;
Da trabt mit wilder Hast heran
Der Freund des Volks, der Sensenmann.
Zur Stadt lenkt seinen Gaul er hin,
Schon ahnt er reiche Ernte drin.
Die Hahnenfeder auf dem Hut
Glüht in der Sonne rot wie Blut,
Die Sense blitzt im Wetterschein,
Es stöhnt der Gaul, die Raben schrein."

Auf diesem gewaltigen Blatte ist der Tod das herkömmliche Gerippe, aber ohne Holbeins phantastischen Knochenbau, den wir keineswegs auf Unkenntnis, sondern auf humoristische Absicht zurückführen möchten. Und dieses Gerippe, mit der geradegeschmiedeten Sense auf der Schulter, ist ganz im Bürgerschen Lenorenstil mit Soldatenmantel und langgespornten Reiterstiefeln bekleidet. Vor seiner „wilden Hast" flüchten die Feldarbeiterinnen. Nachdem er dann als Volksführer verkleidet Verderben gesät hat, reitet er über Leichen davon.

„Die ihm gefolgt, sie liegen bleich,
Als Brüder alle frei und gleich.
Seht hin, die Maske tat er fort!
Als Sieger, hoch zu Rosse dort,
Zieht, der Verwesung Hohn im Blick,
Der Held der roten Republik."

Hier liegt in allem buchstäblicher Sinn, eine Historie, die Wort für Wort erzählt werden kann, wie sie Zug für Zug gezeichnet ist. Der Moderne gibt uns die Stimmung eines Augenblicks, vor allem die Farbe der Sache. Wären die bleichen Massen Austernschalen, das Gespensterroß ein schwarzer Büffel, die menschliche Gestalt darauf die eines Indianers und die Feuersbrunst hinten nur ein stürmischer Sonnenuntergang, so wäre das Ganze doch eine höchst unheimliche, unheilschwangere Szene. Die natürliche Symbolik der Farben, wie sie heute bewußt verwertet wird, macht sich geltend. Das Schlagwort „Krieg" dazu und ein Historienbild ohne Geschichte ist fertig.

In demselben Saale hängt ein zweites Meisterwerk des Künstlers, die große „Sünde" aus der Pinakothek. Zwei kleine „Sünden" haben wir hier vor zwei Jahren gesehen. Der Künstler lebt mit seinem Motiv jahrelang, wie mit einer Geliebten, die ihn täglich in anderer Gestalt berückt. Und dieses Motiv ist ein Abgrund von Unheimlichkeit. Die Alten machten aus Mensch und Schlange ein Doppelwesen: Unmensch und Untier zugleich. Der Moderne legt seiner schlimmen Schönheit die Schlange um den Hals, um den Leib, eben wie eine

Boa. Das ist „meine Muhme“, die Boa Constrictor. Ohne Zweifel ist dies der Ursprung der ganzen Phantasie. Dazu tritt animalischer, mystischer, malerischer Reiz. Dieser mit lebendigen Türkisen und Rubinen besetzte Reptilienkopf auf dieser weiß schwellenden Schulter gelagert; diese zwei Gesichter, die einen mit zwei solchen Augenpaaren hypnotisieren. Es sind nicht die plötzlich versteinernden Augen von Stucks Medusenhaupt, deren Blick ein falber, senkrecht aufzuckender Blitz ist. Es sind heimliche, langsame Augen, die sich aus dem Schatten des Antlitzes heranstehlen und nicht Farbe bekennen. Dazu strotzende, blendende Schönheit, aber warmer Marmor, an dem die Entzückung zerschellt. Leuchtendes Dämonenfleisch und daran niederfließend das unbestimmte Nachtdunkel des langen Haares. Und als Gegensatz der stahlblaue Schuppenleib, ein Abkömmling jener ehernen Schlange in der Wüste. Der sinnliche Witz, mit dem selbst die kleinsten Einzelheiten dieses Bildes erfunden und gefügt sind, ist bewunderungswürdig. Welche Eingebung sind die perfid aufzuckenden Mundwinkel des Weibes, das im Schatten lauernde Weiß ihrer japanisch gestellten Augen. Doch man beschreibt solche Dinge nicht. Technisch steht das Bild fast ganz in der alten Schule, deren mannigfache Gediegenheiten Stuck ja alle besitzt. Das Malwerk ist von geradezu bürgerlicher „Solidität“. Der flimmernde Halbschatten des Antlitzes, bis in die Halsgrube herab, läßt das volle Licht auf dem Stamm des Körpers noch mächtiger wirken. Diese hellsten Teile haben einen ungemein festen Farbenauftrag, der wie gehämmert und gestampft aussieht und der wogenden Plastik der Flächen ein ungemein sicheres Relief verleiht. Lenbach hat bei seiner „Schlangenbändigerin“ mit ebenso meisterlicher Gründlichkeit gearbeitet, ohne zu dieser Klarheit des Tones zu gelangen. Und dennoch ziehen wir die erwähnte kleine „Sünde“ dieser großen vor. Sie ist mehr aus einem Guß, man sieht ihr weniger das Verfahren an. Sie hat etwas von der Nippsache, die spielend gearbeitet wird, und die Licht- und Farbenwirkung erscheint mehr in einem Brennpunkt gesammelt, gleichsam handlicher zusammengefaßt. Boudoir-Sünde und Galerie-Sünde.

Die „Abendlandschaft“ (Nr. 287) ist wieder hochmodern. Durchsichtige Syntonosfarben, Irradiation auf der ganzen Linie. Ein rosig gelblicher Abendhimmel weicht mit seinem milden Leuchten alle Umrisse und Massen auf. Wie dunkle Wollknäuel stehen die Büsche weich und rund da. Die fünffingerigen Blätter des Kastanienbaumes tasten wie graue Gespensterhände in der Luft umher. Durch das schärfere Grau der Weiden zittert ein Abendschauer, daß sie (für das Auge) strohig rascheln. Alles schwimmt, fließt, quillt zur Unbestimmtheit auf. Jede Einzelheit ist mit feinstem Bedacht zu diesem Zweck gewählt. Und nun spiegelt sich all dies Hell und Dunkel im stillen Weiher. Seine graue, verwesungstrübe Wasserfläche läßt nur eine Anzahl rundlicher, ölig gleißender Flecke frei, die noch die Fähigkeit des Spiegelns haben. In diesen beschauen sich die Bäume, so dunkel und so hell sie eben sind. Eine gabelförmige Esche rechts wirft ihr luftiges Abbild gleich durch eine ganze Reihe solcher Spiegelscherben. Die wässerige Hälfte des Bildes ist unver-

gleichlich. Das kleine Pastell: „Herbstabend“ (Nr. 359), mit dem schattenhaften Reiter unter stürmisch bewegtem Wolkenhimmel, ist von ganz anderer Empfindung. Es ist eine richtige Ballade, aber keine deklamierte. Die dunkle Erde mit etlichen kurzen Waldsäumen und niedrigen Baumkrönchen liegt als schlafende Masse da, in den Formen eben noch zu unterscheiden. Abendliches Gelb färbt den Himmel, in einer Mulde des Horizonts steht es wie ein See aus Eidotter, aus Gott weiß was. Auch in das Grau der Wolken mischen sich fliehende, gelbe Lichter, lauter runde, kringelförmige, daß man die quirlende Bewegung des Windes merkt. Der Gaul ist matt, er legt die Ohren zurück und läßt die Mähne hängen. Ein ganzer Schwarm Raben fliegt hinterdrein. Dabei ist kein leerer Fleck in dem Bilde. Die Schatten leben. Nicht einmal die Stiefel vergessen an ihren Glanz. Grau angestrichene Leinwand, die ja massenhaft umherhängt, ist noch kein graues Bild. Drei weibliche Studienköpfe in Pastell stehen ganz auf dieser Höhe. Sehr intim in der Linie, durchaus samtig im Schwarz und schon als eigentümliche Handschrift anziehend, sind sie schlichte Perlen der Ausstellung. Auch die bekannte Statuette eines Athleten ist wieder da, diesmal in Bronze. Sie ist reine Formkenntnis und die brillante Lösung einer statischen Aufgabe. Wie steht ein Mann, der eine schwere Kugel mit beiden Händen in Gesichtshöhe hebt? In Gips schien uns die Haut etwas schlottrig um den prächtigen Muskelmann zu hängen, hier ist mit den Wülsten mehr gespart. Wer begreift nicht, daß ein richtiger Maler den Drang hat, im Runden zu bilden? Albrecht Dürer so gut wie Gérôme. Er strebt aus dem Zweidimensionalen ins Dreidimensionale. Er will einmal hinter seine Bilder schauen.

(8. Dezember 1894.)

IV. Neu-München und Gefolge.

Nebel und Sonnenschein wechseln am Himmel und auch bei den Sezessionisten im Künstlerhause. Nichts ist kennzeichnender für die Bestrebungen dieser neuesten Stimmungsmalerei, als daß sie so eng mit dem Wetter zusammenhängt. Das Atmosphärische in ihr ist mit entscheidend. In der gestrigen Helle zum Beispiel waren sämtliche Herterich und Uhde nervös, heute erholen sich ihre dämmernden Seelen wieder. Manche Bilder schließen vor der Sonne die Augen, andere haben bei Südwind Migräne, noch andere werden überhaupt erst abends elektrisch. Man kann nie in die Ausstellung gehen, ohne einen Teil der Gemälde unwohl zu finden. Jedes brauchte eine eigene Ausstellung zu bestimmten oder vielmehr zu unbestimmten Stunden. Doch wir können uns heute um das Bilderwetter nicht kümmern und wollen noch einen raschen Gang durch alle Säle tun.

Neben der Bedeutung Franz Stucks halten sich, soviel Tüchtiges man finden mag, nur wenige Namen aufrecht. Ludwig Herterich vor allen, dem nichts mißglückt. Er ist eine feine Mondscheinnatur, ihm steht der Vollmond selbst des Mittags am Himmel. Beweis dafür das in grauen Feinheiten schwelgende Bild „Aus der Jugendzeit“,

mit den weiß besprengten Birkenstämmen. Diese und das hinanwandelnde Pärchen — ein schwarzer Rockärmel legt sich um eine helle Taille — sind vortrefflich, weniger gut die fliehenden Pläne der Landschaft, die sich nicht in Luft lösen wollen. Das wackere Stück, mit dem der Geselle Meister wurde, ist der bekannte „St. Georg" aus der Pinakothek. Man sieht ihm die gotische Jugend des Künstlers an; es ist stofflich altdeutsch, aber ganz modern durchklungen. Ein mit dem Monogramm A. D. bezeichneter Kupferstich hat sich auf uns eingerichtet. Das Handwerk an dem Bilde ist musterhaft fest und breit, obgleich es eine überwiegend zarte Wirkung erreicht. Dieser St. Georg ist glücklich um den eingewurzelten Münchener Lohengrin herumgekommen, und das allein ist eine Neugeburt. In solchem Sinne ist auch das lebensgroße Bildnis des Prinzregenten gefaßt. Der Kopf ist voll flimmernden Lebens, die lockere Malerei ungemein stufenreich. Das Bild verliert nicht bei dem Gedanken an Lenbachs Arbeit, die ganz auf warme Werte gestellt und dabei viel absichtlicher gehalten war. An F. A. Kaulbachs elegant geschlecktes Bildnis des Prinzen, das vollends im Kostüm einfach schlecht ist, darf man schon gar nicht denken. Das diesjährige Meisterstück Herterichs ist freilich die „Dämmerung", jenes blonde Fräulein am grünen Spinett, in schwarzem Kleide, rings von dunkelnder Stubenluft umfangen. Das helle Grün des Instruments schlägt einen fast kalten Ton an, die ganze Stimmung ist ungeheizt. Es ist früher Frühling in diesem Frauenleben, aber das Blut regt sich, Ohr und Profil röten sich und im hellen Haar knistert es leise. Sehr einfach, in wenigen leichten Tönen ist all das erreicht; eines der besten Bilder der ganzen Richtung.

Als ein bedeutender Künstler tritt auch Albert Keller hervor. Er kann viel, aber er will noch mehr. Wiener von gutem Bildergedächtnis mögen sich an seine große Szene „Jairi Töchterlein" erinnern, die jetzt in der Pinakothek hängt. Das strebt noch jene üppige Farbe an, die uns durch Munkacsy am geläufigsten geworden. Die Malerei hatte damals eine plötzliche Million geerbt und warf die Farbe zum Fenster hinaus. Man aß Gold und trank Purpur. Heute sind selbst Vollblut-Koloristen sparsamer. Einen Rückschlag in jenen beneidenswerten Zustand stellt das kleine Bild: „Römische Idylle" dar. Ein antikes Marmorbad mit zwei Figuren. Die wasserspeiende Nische mit den roten Prachtsäulen links ist noch ganz „Jairi Töchterlein", die nämlichen Säulen stehen auch dort. Das Thema ist eigentlich reiner Alma-Tadema, die Behandlung jedoch das gerade Gegenteil. Statt sauberster Politur und Ziselierung eine Art Salonderbheit, die alles dick und weich wie Butter aufstreicht. Ein starker Farben- und auch Tonsinn liegt in allem und macht ein kleines Prunkstück daraus. Die Farben treten mitunter ganz selbständig auf; kein Mensch errät z. B., was der Hintergrund bedeutet, aber die körperliche Wirkung der Farbe versagt nicht, man glaubt sich an gleißendem Lack-Mosaik zu ergötzen. Das Wasserbecken selbst ist schwach, die schillernde Lasurenwirkung des Fleisches, an der liegenden Figur, vortrefflich. Das Ganze hat allerdings einen Beigeschmack von Kunststück, das nicht von innen kommt. Moderner, oder modischer, ist das von

elektrischen Flammen beleuchtete „Diner“. Die Lichtwirkung ist auf ein mattes Elfenbeinweiß gestellt, auch die Schatten sind warm und weich. Viel Silhouette und Reflex. Die Härte ist nicht durch trockene Auffaserung, wie etwa bei Brütt, sondern durch Verwaschung beseitigt, so daß man an Passinis Aquarelle denkt. Auch zwei Bildnisse seiner Gattin, eines mit Beigesellung des Kindes, sind ganz alamodisch ausgestattet, aber durchaus vornehm behandelt. Zeichnung, Modellierung, gründlicher Aufbau der Fleischfarbe (das Kind hierin weniger glücklich), das sind lauter sehr solide Eigenschaften. Ein starker Hang zum Experiment verrät sich schon in diesem Umhergreifen. Albert Keller läßt in der Tat nichts unversucht. Das Bild: „Ein Buch“ ist eine Beleuchtungsstudie auf Grund von Tierfellen und Blondhaar. Das hinten einfallende Licht stolpert, schlüpft und gleitet über allerlei exotische Hindernisse nach vorne, nicht ohne rechts und links feine tote Winkel zu lassen. Vorzügliches und weniger Gutes liegt da durcheinander, das Ganze ist aber eigentlich zu viel des Guten. Man fühlt sich selbst ganz zerzupft davon. Dagegen ist ein etwas verstecktes Bildchen: „Andacht“ kokette Einfachheit. Ein mittelalterliches Fräulein, das kegelförmige „hennin“ mit Schleier auf dem Kopfe, kniet vor dem Altar. Hauchartig feine Töne, und dennoch befremdlich positiv hingesetzt, das Ganze mit japanischen Anklängen gemischt. Hübsche Spielerei einer zu allerlei geschickten Hand. Und nach alledem hängt er vor uns eine Anzahl großer Leinwanden ultramoderner Art hin, reine Versuchsgemälde, Reinkulturen von Stimmungsbazillen. Die giftigsten hat er für Wien gedämpft. Von einem braun und blau durcheinanderknallenden „Herbst“, wo die Farbe als brutale Kraft auftrat, ist nur ein handlicher Auszug, oder vielmehr die Skizze hiehergelangt. Man hat aber dergleichen von Théodore Rousseau und Narcisse Diaz weit wohliger und, man möchte sagen, waschechter gesehen. Die Aufrichtigkeit, die hier angestrebt ist, ist ja auch wieder nur Schminke, Kruste. Das eben ist das Verzweifelte an solchen Versuchen, naturkühn zu sein. In der Natur schwimmt und schmilzt alles jeden Augenblick, auf der Leinwand klebt es fest und starrt uns als eingetrocknete Ockerpfütze, wie sie bei Goslar vorkommen, an. Ein mißlungener Versuch ist die „Kreuzigung“, die auch seit München gedämpft worden. Die Komposition ist überschlau, bis zum Verzwickten. Wie man drei Kartenkönige in der Hand hält, schieben sich die drei Kreuze hintereinander. Rechts und links eine krampfhafte Gebärde, in der Mitte homerisch der „langausstreckende Tod“, der aber aus der Menschenform eine schlappe Hülse macht. Alles Einzelwerk daran bizarr, voll aparter Absicht, auch das Landschaftliche. Und all dieser Aufwand aus dem Stegreif hingeschleudert, ohne Sorgfalt, ein anspruchsvoller Einfall. Und diese Schnellmaler verlangen doch, daß der Beschauer sich andächtig in ihre Werke versenke. Publikus soll sich mehr Zeit dazu nehmen, als der Maler. Ein anderer Versuch heißt „Mondschein“. Eine nackte Märtyrerin hängt am Kreuz, nachtblaue Luft um sie her. Von Märtyrerstimmung ist keine Rede, man sieht nur ein wohlgenährtes Modell, das bequem auf dem Kanapee liegend gemalt wurde; dann stellte man die Figur

senkrecht auf und malte ein Kreuz dahinter. Man müßte sagen: „Mondschein, oder: die Ruhe auf dem senkrechten Kanapee.“ Der Akt ist übrigens keineswegs fehlerlos, der linke Arm in der Verkürzung mißglückt und auch der rechte nicht tadellos. Als Malerei ist der Oberleib mit seinem Spiel von Halb- und Vierteltönen das Beste. Überzeugend ist die Mondwirkung keineswegs, obgleich viel Beobachtetes herausklingt, so das Hinwegstieben des auffallenden Scheins von dem einen Schenkel. Technisch hat dies übrigens nicht geglückt. Der Mondscheinton des Fleisches ist aus kleinen rötlichen und grünlichen Pinselzügen zusammengestrichen, aber es läßt sich darüber streiten. Es fehlt eben wieder das flirrende Weben und überwiegend bleibt der Eindruck eines gesunden Aktes. Am wenigsten ungelöst ist das Problem in dem Bilde: „Die glückliche Schwester.“ Der protestantische Maler hat in dem katholischen Zürich viel Geistliches gesehen und sich insbesondere den Weihrauch von der Seele malen wollen. Das ist nun eine Art Nebellandschaft unter Dach und Fach, mit hellgelben Kerzenflammen, die ihren Schein da und dorthin werfen. Das Beste ist ein Kreis von Nonnenköpfen, mit ihrem Schwarz und Weiß, trefflich im Ausdruck, meisterlich in dem vielstufigen Verschwimmen. Jedenfalls gehört Albert Keller zu den interessantesten Erscheinungen der Sezession. Er kann zu viel, um wirklich hinter die Schule zu gehen, aber er geht keinem Abenteuer aus dem Wege. Sein Aschermittwoch wird schon kommen und ihn, wie manchen anderen, zum bequemen Reaktionär machen.

Mittlerweile fahren noch andere Moderne fort, ihren neuartigen Stimmungsproblemen oder Farbenzusammenstellungen durch eine mystische Anspielung oder ein heiliges Motto etwas Weihe zu geben. Fritz v. Uhde demokratisiert nach wie vor die Evangelien. Er könnte den Titel führen: wirklicher geheimer Heiligenbildmaler. Sein Bild: „Auf der Flucht“ zeigt einen Zimmermann mit Weib und Kind, der bei fallender Nacht einem Dorfe den Rücken kehrt. Da bekanntlich alle Wege unter anderem nach Ägypten führen, ist das eine Flucht nach Ägypten ohne Heiligenschein. Der Reiz liegt in gewissen Zügen der abendlichen Natur, in den ziehenden Nebelstreifen und den Lichtblicken aus den Fenstern der schattenhaften Häuser, in den Abtönungen zur Trost- und Freudlosigkeit. Aber Uhde steht diesmal nicht ganz auf seiner Höhe, das Bild ist schwer geblieben, es weht und perlt darin nicht. Noch mehr ist dies bei seinem „Abendläuten“ der Fall. Eben daran krankt auch der Frankfurter Hans Thoma, der oft so meisterlich naiv zu empfinden weiß. Seine jetzt ausgestellten Tafeln, in ihren symbolisch bemalten Rahmen, lassen Hans Adam so recht als Erdenkloß erkennen. Alles luftlos, gedrückt und unbeholfen von trüber Palette geschöpft. Auf die Zeichnung zurückgeführt wirkt der „Sämann“ unbedingt in Führichs, das „Märchen“ in Ludwig Richters, die „h. Cäcilie“ mit dem Alpenglühen hinter sich in Schwinds Weise. Nur eine gewisse Klobigkeit daran ist Thoma. Man sieht hier deutlich, wie sehr selbst die großen Talente von heute Eklektiker sind. Die „h. Cäcilie“ ist jedenfalls das beste Stück. Thoma steht freilich abseits von der Münchener Bewegung, wie eigentlich auch Ernst Zimmermann,

dem die Diez-Schule noch in allen Gliedern steckt. Seine „Anbetung“ ist Rembrandt aus sechster Hand; wir ziehen sein „Stilleben“ mit Fischen, wie er sie schon als Jüngling gemalt, trotz des toten Hintergrundes vor. Das Doppelbildnis seiner beiden Töchterchen ist reizvoll in allem Haar und in der ganzen größeren Figur; der Kopf des kleineren Persönchens mit seinen grauen Schatten und der pergamentenen Haut schon leblos. Natürlich spielt auch Böcklin eine starke Rolle; in seinen großen Fußstapfen trippelt eine kleinfüßige Schar hinterdrein. So selbst der begabte Wilhelm Volz, wie namentlich sein „Reigen“ auf tausend Schritt verrät. Für seine „h. Cäcilia“ greift er freilich noch in manches anderen Farbentöpfe, daß es ganz zusammengeborgt aussieht. Florentinische Frührenaissance, Sandro Botticelli, Kartonzeichnerei der fünfziger Jahre, dazu gleichsam als Goldgrund ein goldgrüner Phantasiehimmel. Vortrefflich sind die braunen Angesichter aus Alt-Florenz und das nachgedunkelt stumpfe Rot des Kleides. Auch in der Behandlung mischt sich moderne Flottheit mit peinlicher Nachahmung. Das Ganze ist doch eine Talentprobe. Ganz in Böcklins Bann steht Julius Exter. Sein Bildchen: „Dämmerung“ platzt wie eine Bombe, die mit ungereimten Farben von gewalttätiger Stärke geladen ist. Sein „Mutter und Kind“ ist ausdrucksvoll um jeden Preis; die Mutter wird vermutlich das Kind verschlingen, wie der hungernde Ugolino seine Sprößlinge. Die Malerei ist ungenügend und doch ist dem Bilde malerischer Reiz nicht abzusprechen. Eine leichtere Handschrift schreibt Otto Hierl-Deronco, der aber seine Heiligenbilder auf nervöse veilchenbläuliche Töne stellt. Ein goldener Heiligenschein darin erhöht den Spuk. Das Ganze ist aber ein Tasten nach zerrinnenden Dingen. Paul Höcker ist seiner Sache weit sicherer. Seine mit derber Niedlichkeit gemalte holländische Herdszene, die mit Recht einen Käufer gefunden hat, zeigt, daß er auf festem Grunde steht. Von diesem aus langt er seit einigen Jahren in die mystischen Regionen empor, glücklicherweise ohne den Rückhalt an seiner guten Malfertigkeit zu verlieren. So auch in dem großen Bilde: „Wundmale.“ Eine stigmatisierte Nonne sieht mit geschlossenen Augen über sich den Himmel offen. Schwarz und Weiß in den duftigsten Auflösungen und als Gegensatz das feurige Leuchten der Wundmale; dies ist die Absicht. Also schließlich doch nur ein ersonnener Lichteffekt, durch den der Künstler über ähnliche Motive von Gabriel Max hinaus, oder vielleicht nur an ihnen vorbeigelangt. Übrigens macht die Lebensgröße das sehr achtbare Bild etwas leer und anspruchsvoll. Höckers grün angehauchte Nonne aus früheren Jahren wiederholt sich diesmal in Hugo Königs „Madonna“, einem großen, leeren, ungeläufig gemalten Bilde. Daß der Künstler ein Talent ist und kleinere Dinge reizend malen kann, zeigt ein „lesendes Mädchen“. Es scheint, daß die Münchener Jungen mit solchen aussichtslosen Leinwanden einem lokalen Herkommen huldigen. Der lustige Langhammer zeigt uns den Rückschlag in seinem derben Bilde: „Ein Heiliger,“ wo der fromme Eremit den Waldteufel, der die braven Kinder erschreckt hat, halbtot knufft. Die Malerei ist etwas grünblütig, aber nicht ohne technischen Spaß. Meister Schwind in

der Galerie Schack sitzt allerdings an dem Borne dieser Art von Laune.

Im Norden schlägt namentlich Ludwig v. Hofmann (Berlin) die Pfade zu naiver Naturromantik ein, wobei er zuweilen plötzlich Hans Thoma vor sich her gehen sieht. Oder auch den Franzosen Puvis de Chavannes. Gewisse stillschweigende Szenen zwischen Flur und Hain, wo halbwüchsige Naturkinder im Naturkostüm verstreut stehen und liegen und den Beschauer anträumen, sind durch Puvis in Schwung gekommen. Hofmann ist ein fahrender Poet, der malen möchte und diese Kunst sucht. Seine Seele schwingt immer in einer zarten, sehnsüchtigen Lyrik, die sich nur stammelnd auszusprechen vermag. Leider liegt der stärkste Zauber eines Gemäldes in sehr positiven Eigenschaften, die der Gegensatz des Stammelns sind. Man muß tüchtig zeichnen und malen können. Das feinste unter den ausgestellten Bildern Hofmanns ist der „Frühling". Das helle Grün der Wiese, durch die ein Thomasches Bächlein läuft und uns das blaue Bild des Himmels entgegenbringt, die lauschigen Waldschatten im Hintergrunde, die herben Frühlingsformen der nackten Kinder sind gewiß suggestiv. Es ist ein leise knisterndes, säuselndes Bild, trotz der Unvollkommenheit der Arbeit. Ein „dekorativer Entwurf", der mit ähnlichen Mitteln wirken soll, bleibt ganz in der Absicht stecken. Das „verlorene Paradies", das so voll bunter Wunder sein will und es sogar bis zu hellroten Baumstämmen bringt, ist nur ein starker Anlauf. Die Palette hat nicht die Phantasie des Künstlers. Man denke sich, wie Makart solche Zaubernatur zu malen wußte, wie Schwind in der spukhaften Arabeske wühlte. Die malerische Wirkung, welche Hofmann hier erreicht, ist schließlich bloß die der alten Gobelins mit ihrem bläulich-grünlich-gelblichen Baumschlag. Manche Schotten und in der jetzigen Ausstellung mehrere Landschaften Ludwig Dills tun dasselbe, mit weit sichererem Wollen und Können. Die Darstellung des Fleisches ist vollends nicht seine Sache. Alle Anstrengung, eine „Textur" zu erzwingen, führt nur zu schmutzigen Zwittertönen.*) Skarbina und Dettmann (Berlin) haben diesmal auch daneben getroffen. Die beiden alten Frauen des Grafen Leopold von Kalckreuth sind gut beobachtet und schlecht gemalt, sie kleben als trübe, flach ausgeschnittene Silhouetten vor der Luft. Besser ist die Hauptfigur der „Ährenleserinnen" vor abendrotem Himmel, doch ist das Bild nichts als ein dumpfer Nachhall von Millets „Angelus".

Die Münchener Genremalerei, so weit sie nicht mystisch gewürzt ist, bietet kein besonderes Interesse. Fast könnte man sagen, es werde dort nach schlechterer Technik gestrebt, als die frühere war. Die Sorgfältigen malen, was wir Publikumbilder nennen möchten, wie Ulrichs „Stickschule", der jeder malerische Reiz fehlt, oder selbst Haugs mit Unrecht mannigfach belobte Kirchturmszene: „Über der Stadt," eine Art perspektivischer Purzelbaum, ohne wahre Luftwirkung und hilflos in der Farbe. Tüchtig sind Christian Speyers singende Kürassiere, denen die Sonne hübsch entgegenscheint. Wilhelm

*) Das waren die Anfänge eines Großen.

Dürrs unerlaubt großes „Stilleben", mit einer von Rembrandt entlehnten Weiblichkeit, ist lauter Absicht, originell zu schleudern, dabei geschmacklos und untüchtig. Theodor Hummels „Unter der Türe" krankt auch nach dieser Seite; die Welt ist doch nicht aus Käserinde gemacht. Trotzdem gibt sich in dem Kopfe des Kindes eine malerische Natur von frischem Wurfe kund. Unsere Landsleute Zumbusch und Strobentz sind wacker fortgeschritten, desgleichen unter den Landschaftern unser Pepino („Donaukanal" vortrefflich) und der blutjunge, akademielose Kutscha („Tiber-Insel" mit türkisblauem Himmel voll Naturanlage). Unsere Polin Boznanska, dieses graue Talent, sucht in ihren neuesten Pastellbildnissen nach mehr Blutfarbe, sie höht mit Rot. Wir wünschen ihr dankbare Modelle. Becker-Gundahl ist ein vorzüglicher Zeichner und findet auch Farbe, die einen ausgiebigen Ton hat, so in dem wohlerwogenen Bildnis seiner Mutter. Das Selbstporträt des Barons Hugo Habermann ist eine stramme Beleuchtungsstudie, der Kopf von weicher Plastik; leider sind die braunen Sachen nicht tief und wohlig genug. Ein anderes Bildnistalent, Leo Samberger, ist auf Lenbachsche Wirkungen aus, die er nicht annähernd erreicht. Eine sehr erquickliche Kraft hat München kürzlich an Dresden abgegeben, wohin Gotthard Kuehl als Professor berufen wurde. Dieser Allesmaler hat sich am sogenannten Busen der Natur nachgerade prächtig entwickelt. Wo er sich verhaut, gehört das eben auch dazu; die Natur läßt sich nicht gefällig beikommen und ein Haufen roter Dächer kann sehr gut sein und ist doch schlecht. Kuehl ist ein Wirklichkeitsmaler derber Art, der aber die Seele der Dinge nicht übersieht. Sein großes Bild: „Altmännerspital in Lübeck," augenscheinlich von Herkomer beeinflußt, ist doch durchaus neu in seinem unverhohlen atmosphärischen Wesen. Es ist das ungeschminkteste Bild der Ausstellung. Dazu kommt, daß bei Kuehl soviel „Hand" in den Dingen ist. Seine Handschrift, wenn er etwa die Barockpracht einer Kirche nachschreibt, ist ganz persönlich. Man liest das Bild wie einen Brief von vertrauter Hand, der man sogar orthographische Eigenheiten (hier gewisse Schwächen der Luftperspektive) verzeiht.

Vortreffliche Regungen gehen durch die Landschaft, dieses modernste Gebiet der malenden Muse. Wir haben das Thema oft erörtert und dürfen kurz sein. Böcklins Gesicht blickt auch hier aus manchem Rahmen; diese dunklen Abende und Nächte von Schulze-Naumburg, Benno Becker und anderen sind Stil vom Stile der „Villa am Meere". Von Becker ist auch jene „Marmorbank", über die soviel schlechte Witze gemacht werden, die aber trotz ihres Übermaßes von Nachtschatten keineswegs Unsinn ist. Manches streift so das optische Kuriosum. Auffallen um jeden Preis, unter zahllosen Landschaften! So hat der treffliche Keller-Reutlingen, dessen tieftoniger „Abend bei Dachau" wirklich an die Zeit Rousseaus und Daubignys erinnert, in einer anderen Landschaft die Horizontlinie fast an den unteren Rand des Rahmens verlegt, um eine himmelhohe Luft zu erzielen. Jules Dupré hat dergleichen oft getan. Man sieht, diese Künste sind nicht so neu, als man glaubt. Auch der begabte A. Hölzel hat in seinen kräftigsten Bildchen einen Zug nach dieser

älteren Richtung; er wagt es sogar noch unumwunden himmelblau zu sein, wie in der saftigen Winterlandschaft. Ludwig Dill ist ein Meister des flauen und fahlen Farbenspiels geworden, das nicht immer so gut glückt wie in den „Moosblumen“ oder in „Ponte Sant Andrea“, wo nur die prosaische obere Linie der Brücke sich zu breit macht. Strützels*) Naturstudien, wo Baum und Scholle so kräftig aufleben, sind uns längst ein Labsal nach allerlei Verschwommenheit. Kampmann, Buttersack, P. P. Müller haben oder finden Freunde, Bredt und Voellmy versuchen noch immer. Ein sehr urwüchsiges Schneestück hat der Berliner W. Leistikow, einer der sogenannten „Elf“, ausgestellt. Die Tiermaler Zügel und Weishaupt sind gute alte Bekannte. Die energischen landschaftlichen Lithographien Toni Stadlers sind sammelnswert.

Die wenigen plastischen Werke machen sich recht gut. Matthias Gasteigers lustiger Brunnen ist fast populär geworden; das Bronzefigürchen daran ist sogar anmutig. Seine Gruppe „Adam und Eva“ sagt weniger. Adolf Brütts weit ausschreitende „Schwerttänzerin“ ist ein Bronzeguß von pompejanischer Kühnheit. Floßmanns Marmorbüste seiner Mutter wirkt durch die einfach flächige Behandlung originell. Desselben Künstlers Verzweiflungsgruppe: „Eine Mutter“ ist ein durch belgische und französische Vorbilder veranlaßter Mißgriff. Eduard Beyers reizend bescheidene „Maria“ ist gleichfalls französischen Ursprungs, wiewohl in Alt-Florenz zu Hause. Mit Sezession haben alle diese Dinge nichts zu tun.

(16. Dezember 1894.)

*) Ist seither stecken geblieben.

Register.

G.

H.

T.

U.

V.

W.

Y.

Z.



